4
Mus. Th.
890

th.
890.
4°
Lingke

890

George Friedrich Lingkens,
Churfürſtl. Sächſ. Bergraths,

Kurze Muſiklehre,

in welcher
nicht allein die Verwandſchaft aller Tonleitern, ſondern auch die jeder zukommenden harmoniſchen Sätze gezeigt, und mit praktiſchen Beyſpielen erläutert werden.

76/14

Leipzig,
bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1779.

18
109 = B.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Der Verfaſſer des gegenwärtigen Werks iſt ſeit kurzem, während des Drucks deſſelben, verſtorben. Er gehört zu den Dilettanten, die ſich angelegen ſeyn laſſen, muſikaliſchen Wahrheiten nachzudenken, und ſich mit der Theorie bekannt zu machen, ohne beſonders ſtark in der Ausübung zu ſeyn. Die Laute und das Clavier waren die Inſtrumente, die er zu ſeinem Vergnügen gewählt hatte. Beyde gaben ihm Gelegenheit den Gründen der Harmonie nachzuſpüren, und einen Zuſammenhang der harmoniſchen Sätze zu erfinden, der, wenn er auch manchem Leſer ein wenig geſucht ſcheinen ſollte, doch für ihn viel Bündiges und Einleuchtendes hatte.

Er war ein Mitglied der correſpondirenden Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, die im J. 1738 in Leipzig geſtiftet ward, und wovon man die ausführliche Nachricht im zweyten Theile des dritten Bandes der Mizleriſchen muſikaliſchen Bibliothek S. 346. nachſehen kann. Im J. 1744 übergab er der Societät zwo Intervallentabellen, die von allen Mitgliedern einhellig gebilligt und bewundert wurden. Dieſe Tabellen ſollten in den eigenen Schriften, die die Geſellſchaft herausgeben wollte, gedruckt erſcheinen. Da aber die damalige muſikaliſche Welt vielleicht nicht ſo gern las, als die Mitglieder ſchrieben, ſo ſind auch dieſe Tabellen damals nicht bekannt worden; bis der Verfaſſer im J. 1766 ſelbſt Anſtalt machte, und ſie in einem eigenen Tractate, unter dem Titel herausgab: Die Sitze der muſikaliſchen Hauptſätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortſchreitet und ausweichet, in zwo Tabellen entworfen, erklärt, und mit Exempeln erläutert.

Er bekam darüber einen berühmten und einſichtsvollen Muſikgelehrten in Berlin zum Gegner, welcher im vierten Bande der allgemeinen deutſchen Bibliothek dem Hrn. Lingke zwar ſeinen Beyfall nicht ganz verſagte; aber doch in ſechs Puncten von ſeiner Meynung abgieng. Die darauf erfolgte Antwort findet man im 42ſten Stück der Nachrichten und Anmerkungen die Muſik betreffend, vom J. 1768. Es kam hierauf, von Seiten des Berliner Gegners, eine weitere Erklärung ſeiner Einwendungen, im 24ſten Stücke

des

des 3ten Bandes beſagter Nachrichten und Anmerkungen, zum Vorſchein, und Hr. Lingke unterließ nicht im 47ſten und folgenden Stücken abermals darauf zu antworten. Der Streit fieng an ein wenig hitzig zu werden; es war daher von Seiten des Letztern die beſte Parthey, die er ergreifen konnte, daß er zum Schluß ſeiner Antwort ſich die Erlaubniß ausbat, nicht weiter antworten zu dürfen. Es kam indeß im 17ten Stücke der Nachrichten vom J. 1770 noch ein Zuſatz zu den Hrn. Lingken gemachten Einwendungen hinzu, wogegen dieſer nichts erwiederte; wohl aber einen Freund fand, der im 38ſten Stücke eben derſelben Wochenſchrift, mit einem wohlgemeynten Verſuche zur Vereinigung zweyer in Streit gerathener Tonlehrer auftrat.

Daß Herr Lingke, nach dem allen, in ſeiner Meynung feſt geblieben, erſieht man aus gegenwärtigem Tractate, welcher ganz auf den erſten gebauet iſt, und eigentlich eine nähere Anwendung ſeiner Grundſätze auf die Ausübung der Harmonie enthält. Ich unternehme es nicht, den Werth oder Unwerth der Lingkiſchen Hypotheſe zu entſcheiden. Es ſchadet nicht, wenn man einerley Sache von verſchiedenen Seiten anſehen und betrachten lernt; wir erweitern dadurch unſere Einſichten, und ſchärfen unſere Urtheilskraft, wenn wir uns auch die Ausübung der Kunſt nicht erleichtern. Denkenden Köpfen ſind paradoxe Meynungen immer bemerkenswerth; und vielleicht wäre manche Wahrheit nicht entdeckt worden, wenn nicht andere drum herum gearbeitet, und den Weg dazu eröfnet hätten.

ten. Wer weiß, wozu ein künftiger Theoretiker, der in der Muſik Epoche zu machen gedenkt, die Lingkiſche Hypotheſe nutzt; vielleicht weckt einer damit die alten modos muſicos, die Mattheſon ſo muthwillig, bey lebendigen Leibe, begrub, wieder von den Todten auf; vielleicht erfindet ein zweyter Rameau damit ein neues Syſtem der Harmonie, wenn man es nicht in den beyden Tractaten des Hrn. Lingke ſchon findet; vielleicht — doch was liegt daran, alles voraus zu ſagen, was in Zukunft erfunden oder nicht erfunden werden wird? Man erlaube mir, meines Herzens Meynung aufrichtig zu ſagen!

Die Muſik hat, vom Pythagoras an bis auf — Männer gehabt, die alle Intervalle mit der Elle zu meſſen verſtanden, und mit den fünf Speciebus der Rechenkunſt das Herz rühren wollten; ſie hat Männer gehabt, die, von der Nothwendigkeit eines Syſtems, nicht allein der Harmonie, ſondern der Muſik in ihrem ganzen Umfange, überzeugt, Entwürfe dazu machten, und nicht ausführten; Männer, die, anſtatt aus dem A B C eine Sprache zu bilden, die Sprache in ein A B C auflöſten. Indem man ſo im Felde der Theorie ſich immer um einen Punct herumdrehete, bald einen Schritt vorwärts, bald wieder zurück that, drangen andere mit Geiſt und Kühnheit in das Gebiet der Praxis ein, und machten Eroberungen, die ſie bis an die äußerſten Grenzen verfolgten, ſo daß ſie darüber von aller Welt angeſtaunt wurden. Freylich wohl iſt ein dummes Erſtaunen nicht die edelſte Art des Beyfalls,

den ein Künſtler in der Muſik, der eigentlichen Sprache der Empfindungen, zu fodern berechtigt iſt, und er muß doch den rechten Weg ein wenig verfehlt haben; wann ihm nichts weiter als dieſes auf demſelben aufſtößt. Aber werden ihn die Mathematiker, die Rechenmeiſter und Syſtemenſchmiede wohl auf den rechten Weg weiſen? Ich zweifle gar ſehr. So ſchätzbar mathematiſche, arithmetiſche und ſyſtematiſche Kenntniſſe an ſich ſelbſt ſind, ſo wäre doch zu wünſchen, daß man weniger Geſchrey damit erhübe, und nicht ſo viel davon der Muſik, zu ihrer vermeynten Aufklärung, aufdringen wollte. Denn die Töne ſich als Größen denken; ihre Verhältniſſe in Linien und Zahlen darſtellen; die Intervalle, wie Zwirnsfaden, in einen Knäuel zuſammenwickeln, iſt doch noch lange das nicht, was zur Hervorbringung einer guten Melodie und reinen Harmonie erfordert wird. Beſſer wäre es, den rhetoriſchen oder äſthetiſchen Theil der Muſik mehr und fleißiger zu bearbeiten, ſo wie es von geſchickten Männern mit dem grammatiſchen geſchehen iſt. Die Praxis würde dadurch gewinnen; Componiſten und Ausführer würden vor Abwegen bewahrt werden, auf welche heut zu Tage die Muſik ſich leider alle Augenblicke muß führen laſſen. Und vielleicht würden auch bloße Liebhaber derſelben, die zugleich Kenner ſeyn wollen, mit mehr Einſicht davon ſprechen, wenn man ihnen die Sachen von einer Seite vorſtellte, die jeder denkende Kopf faßt und begreift; anſtatt daß man ihm Grundlehren vorträgt, die er entweder nicht verſteht, oder von denen er den Nutzen nicht einſehen kann.

Was ich hier ſage, geſchieht nicht in der Abſicht, die Gelehrſamkeit und die Verdienſte dieſes oder jenes berühmten Mannes zu verkleinern; ſondern nur den Mißbrauch ein wenig zu rügen, der bisweilen mit Dingen getrieben wird, die bey einer unſtatthaften Anwendung auf Gegenſtände, mit denen ſie in keiner nothwendigen Verbindung ſtehen, mehr Rauch als Licht von ſich geben.

Non fumum ex fulgore, ſed ex fumo dare lucem Cogitent.

Hor. Art. poet.

Leipzig, den 1. October 1779.

Johann Adam Hiller,
Muſikdirector der Akademie.

Von

Von
Klängen.

Jeder einfache Laut, nach einer gewiſſen Größe, den ein muſikaliſches Inſtrument angiebt, heißt der **Einklang**, (Monas, Uniſonus, ſ. unus ſonus), oder auch nur bloß der **Klang**, **Son**, (Sonus), und wenn ihn die Kehle eines Sängers vorbringt, die **Stimme**, (Vox). Dieſe beyden Wörter, Klang und Stimme werden, unbeſchadet des Begrifs in der Muſik, eines für das andere genommen. Der Klang verhält ſich zur Harmonie, wie die Einheit zur Zahl, wie das Einfache zum Zuſammengeſetzten, wie das Inſtehende zur Zeit, und wie ein Theil zum Ganzen; denn, gleichwie keine Zahl ſeyn würde, wenn nicht Einheiten, nichts Zuſammengeſetztes, wenn nichts Einfaches, keine Zeit, wenn nichts Inſtehendes, und kein Ganzes, wenn nicht Theile wären; alſo würde auch keine Melo-

die, kein Ton, kein Satz, keine Harmonie, ja gar keine Muſik ſeyn, wenn nicht die Klänge zu dieſem allen, die Grundtheile und erſten Anlagen wären. So weit, und ſo gründlich urtheilte ſchon vor 144. Jahren, ein ſcharfſinniger **Krüger**, in ſeiner Synopſi muſices, p. m. 2. die er 1630. als damaliger Muſikdirector bey der Cathedralkirche zu St. Nicolai in Berlin, herausgegeben, und urtheilt noch immer gründlich.

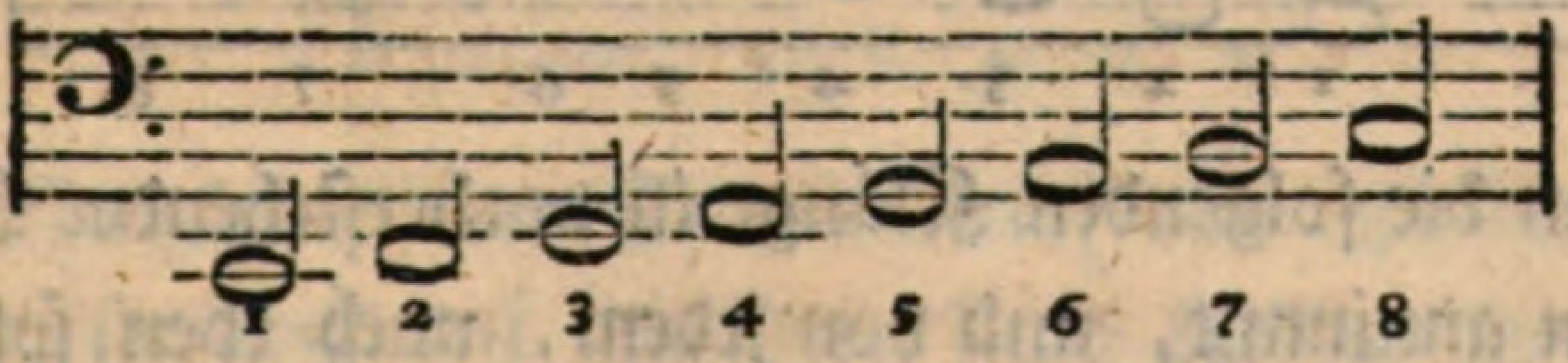
Die Klänge auf den Inſtrumenten, nach ihrer Höhe und Tiefe betrachtet, ſind von einerley oder verſchiedener Größe, folglich ſind ſie in Anſehung deſſen, unter ſich **gleich**, oder **ungleich**. 2.) Sind ſie, nach der Natur ihres Inſtrumentalklingens, auch von verſchiedener Beſchaffenheit, folglich ſind ſie in Anſehung deſſen, einander **ähnlich**, oder **unähnlich**. Z. B. einerley Klänge auf einerley Inſtrumente, als c c auf einem Claviere ſind einander gleich, und auch ähnlich, hingegen ſind zweyerley Klänge auf eben demſelben, als c und g, unter ſich ungleich, bleiben ſich aber ähnlich; einerley Klänge auf zweyerley Inſtrumenten, als c auf einem Claviere, und eben dieſes c auf einer Traverſe ꝛc. ſind einander gleich, hingegen unter ſich unähnlich; endlich ſind zweyerley Klänge auf zweyerley Inſtrumenten, als c auf einem Claviere, und g auf einer Traverſe, jedes gegen das andere, ſowohl ungleich, als unähnlich. 3.) Sind die Klänge auf einem und dem andern Inſtrumente, in Betracht ihres Vernehmens, bekantermaßen nicht allein von mancherley Stärke und Schwäche, ſondern ſie können auch im Spielen auf einem und eben demſelben Inſtrumente, bald ſtark und ſchwach tractirt, oder auch gedämpft werden. Auf dieſe dreyfache Kenntniß der Inſtrumentalklänge, nach ihrer **Quantität** und **Qualität**, kommt, bey der Auswahl ſich wohl zuſammenſchickender Inſtrumente zu einer Muſik, ein vieles an. Ueberdieß hat man noch auf zwo

beſondere Eigenſchaften bey den Klängen Acht zu haben, vermöge welcher 1.) eine klingende Größe in einerley Tonart, mit einer andern verbunden, mehr und weniger angenehm, ins Gehör fällt; ſo klingt z. E. in A moll, das gis zu h, als großer Sexten- und zu e, als großer Terzienklang, viel ſchöner, als vergrößerter Quinten, und Secundenklang zu c und f. Noch weit verſchiedener wird 2.) der Gehörseindruck eines und eben deſſelben Klangs, wenn er ſo gar in zweyerley Tonarten auch zwey verſchieden klingende Größen abgeben muß, ſo iſt z. B. der vorher vergrößerte Quintenklang *g zu c in A moll, auch zugleich der kleine Sextenklang ♭a zu eben dem c, in C moll, F moll, Es dur, wie ich es in dem 42ſten Stück der muſikaliſchen Nachrichten und Anmerkungen Herrn Hillers, Leipzig den 15ten October 1770. in einer Vor- und Anzeige angegeben, und mit Exempeln beſtätiget habe.

Von Klangleitern.

Die achtfache Klangreihe auf dem Claviere, von dem Primklange C an, bis zu ſeinem Octavklange c, nach fünf großen und zwey kleinen Stufen, in welcher der große Terzienklang e, und der große Septimenklang h, die beyden Charakter der harten C Tonart ſind, heißt ihre Stamm- oder

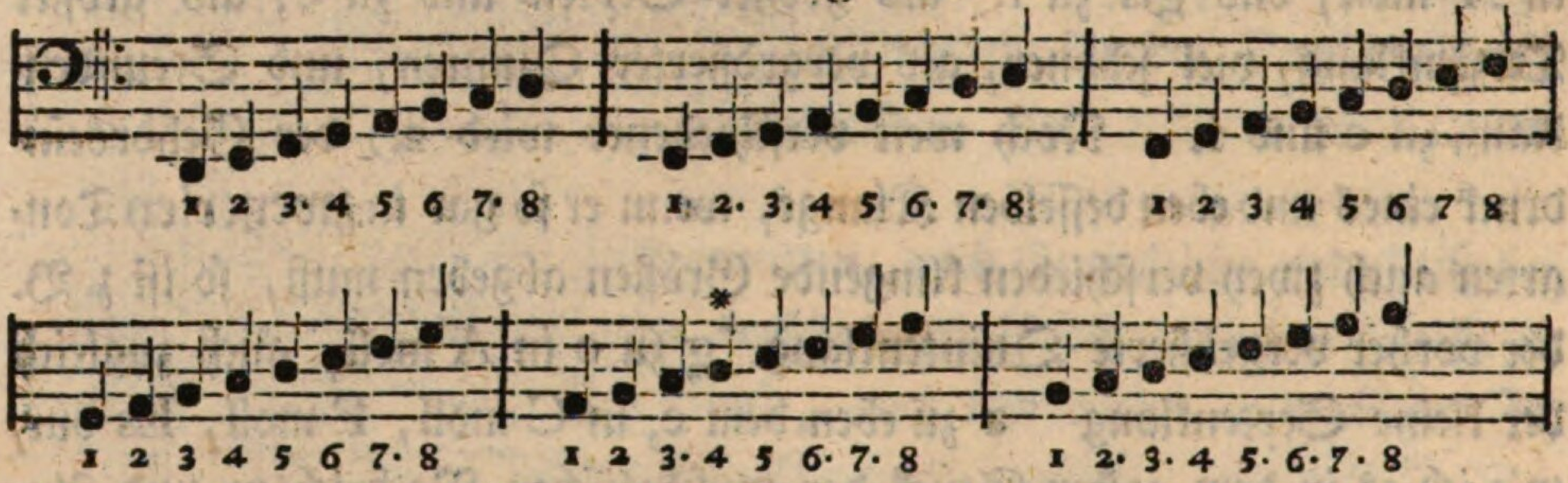
Hauptklangleiter.



Wenn man die folgenden Klänge in dieſer Leiter, wieder zu Primklängen annimmt, und von jedem nach eben dergleichen Stufen, zu ſeinem Octavklange, als von D zu d, von E zu e u. ſ. w. fortzählt, ſo

nennet man nachſtehende mit ihr genaue Gemeinſchaft habende ſechs ähnliche Klangreihen, ihre **Stammverwanden**, oder

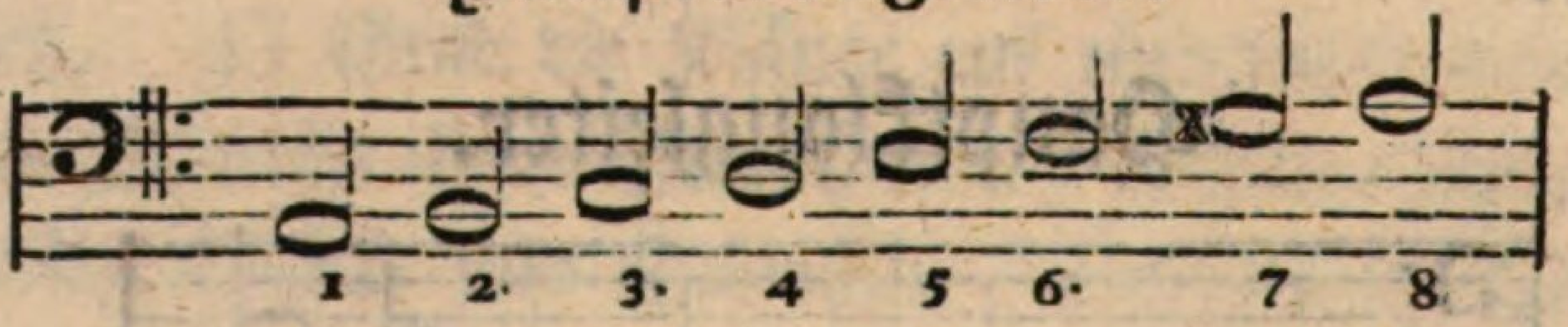
Nebenklangleitern.



Hier ſieht man deutlich, daß die ſechſte a moll Nebenleiter, in C dur, die oben mit einem Stern bezeichnet iſt, eben dieſelbe Leiter ſey, die in der Leiter der A moll Tonart, für die abſteigende ausgegeben wird.

Die achtfache Klangreihe, von dem Primklange A, bis zu ſeinem Octavklange a, nach drey kleinen, drey großen und einer vergrößerten Stufe, in welcher der kleine Terzienklang c, und der große Septimenklang gis, die weiche Tonart beſtimmt, heißt ebenfalls ihre **Stamm**-oder

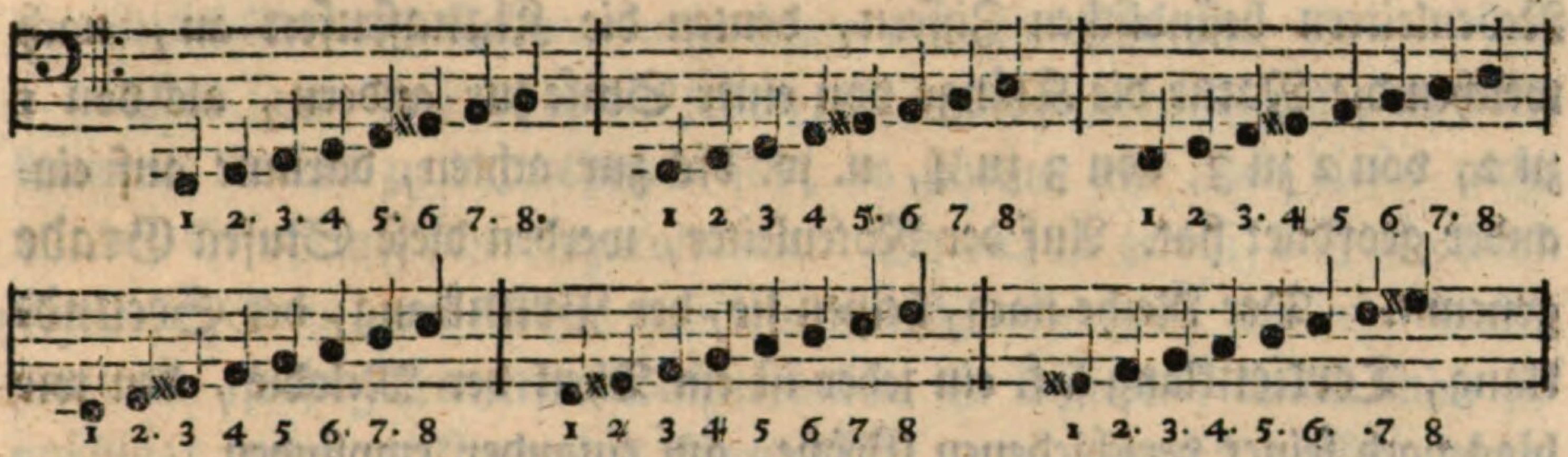
Hauptklangleiter.



Wenn man die folgenden Klänge in vorherſtehender Leiter, wieder zu Primklängen annimmt, und von jedem, nach eben ſolchen Stufen, als von H zu h, von C zu c u. ſ. w. fortzählt, ſo nennet man dieſe mit ihr gleichfals in genauer Gemeinſchaft ſtehende ſechs ähnliche Klangreihen, ihre **Stammverwanden**, oder

Neben-

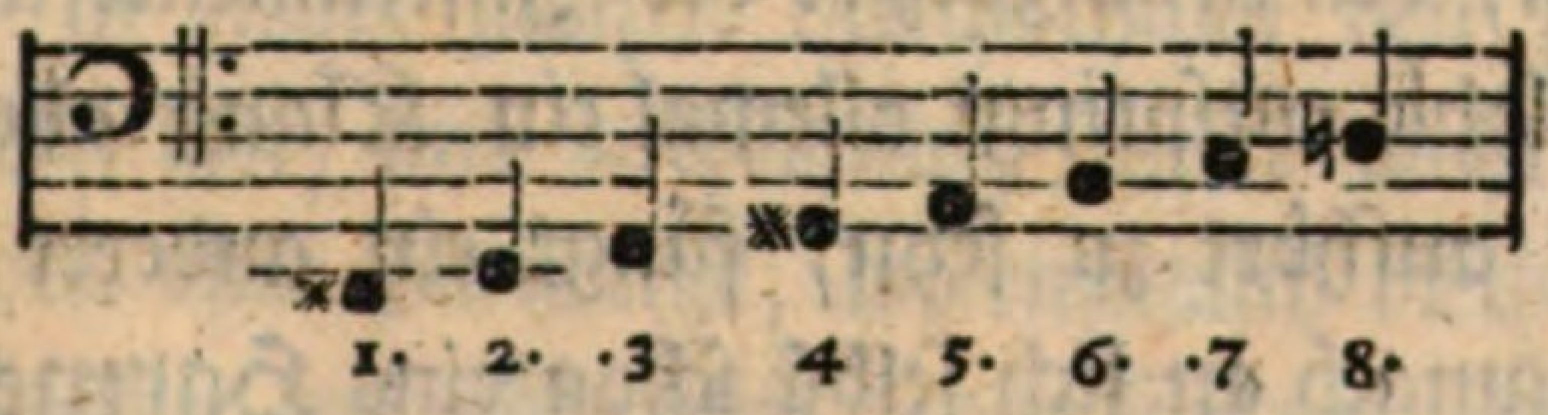
Nebenklangleitern:



Es iſt hier anzumerken, daß ich die Hauptleitern einer Tonart, mit großen Buchſtaben, und die Nebenleitern derſelben, mit kleinen, als: die C Leiter, die d Leiter, die e Leiter, die f Leiter u. ſ. w. zu unterſcheiden pflege.

In allen weichen Tonarten, kommt noch eine unbekannte Notenleiter vor, in welcher allemal die vergrößerte Quarte, als hier in A moll dis, einen beſondern Character abgeben muß; man ſtoße ſich nicht an das ſtark diſſonirende im auf- und abſteigen darinne; wenn wir zu den Tonen und Sätzen kommen, werden wir ſehen, daß dieſe Leiter wirklich zu A moll gehört, und ihren großen Nutzen hat; ich nenne ſie die

Außerordentliche:



Die Hauptklangleiter oder Stammleiter, von welcher eine Tonart den Namen hat, ſie aber erſt mit ihren ſechs Neben- oder abſtammenden Leitern zuſammengenommen ausmacht, iſt die Quelle, aus welcher die Vernehmung, verſchieden auf einander geordneter Klänge, das iſt mit einem Wort, die **Melodie**, oder der einſtimmige Geſang (Monodia),

dia), ſeinen Urſprung nimmt. Die, unter den Noten der Haupt- und Nebenleitern befindlichen Ziffern, deuten die **Klangſtufen** an, nach welchen die Natur die Klänge von einer Stufe zur andern, als von 1 zu 2, von 2 zu 3, von 3 zu 4, u. w. bis zur achten, darinne auf einander geordnet hat. Auf der Notenleiter, werden dieſe Stufen **Grade** genennt. Der Reihe nach, heißen ſie, der **Primklang**, der **Secund**klang, **Tertienklang** ſ. f. ein jeder iſt ein Theil der Melodie, den wir blos nach ſeiner verſchiedenen Größe, auf einander empfinden.

Folgende mit Buchſtaben angegebene zwo Reihenklänge,

C D E F G A H c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̿ d̿ e̿ f̿ g̿ a̿ h̿ c⃛ d⃛ e⃛

A H C D E F* G A H c d e f* g a h c̄ d̄ ē f̄* ḡ ā h̄ c̿ d̿ e̿ f̿* g̿ a̿ h̿ c⃛ d⃛ e⃛

zeigen an, wie vielmal die Hauptleiter mit ihren ſechs Nebenleitern, in beyden Tonarten C dur, und A moll, welches man des einem und des andern **Klangbezirk** (Ambitus) nennet, auf Clavieren vorkommen, woraus erſtlich zu erſehen iſt, was für einen reichen Vorrath an ähnlich tiefen und hohen Klängen, jede Tonart auch nur allein zu diatoniſchen Melodien, aufzuweiſen hat, und dann, wie nöthig es ſey, bey vielerleyſtimmigen Componiren, den Klangbezirk der Inſtrumente inne zu haben.

Bey der Melodie entſpringt allemal ein Klang allein auf den andern, indem einer aufhört zu ſeyn, fängt ein anderer an zu werden. Die Melodie iſt demnach an ſich ſelbſt ſchon eine **Harmonie**, und zwar eine Harmonie der **Zeit allein** nach, oder welches einerley, eine **einzeln auf einanderſtimmige Harmonie**, (Harmonia ſucceſſiva). Es mögte alſo wohl unſtreitbar bleiben, daß die Melodie, oder einſtimmige Harmonie, eben ſo wenig aus der zuſammenſtimmigen Harmonie entſpringen könne, als das Einfache aus dem Zuſammengeſetzten; wenig-

ſtens

ſtens will es mir eben ſo vorkommen, als wenn man ſich einbilden ſollte, die Buchſtaben und Sylben entſprängen aus den Worten.

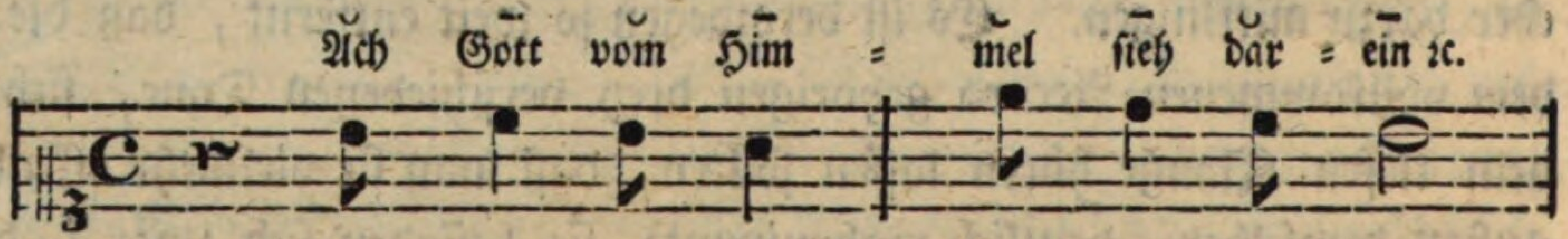
Man ſagt, daß in einem jeden, beſonders tiefen Klange, der vollkommene Accord zu vernehmen ſey; es ſcheinet mir aber dieſes nicht mit der Erfahrung übereinzukommen. So viel iſt gewiß, daß eine ſtark klingende Seite, auf ſolchen muſikaliſchen Werkzeugen, wo ſich, wohlgemerckt, mehrgeſtimmte Saiten neben ihr befinden, wenn man ſie anſchlägt, was mitklingendes hören läßt; nur halte ich dafür, es erfolge dieſes lediglich nach einem elaſtiſchen Bewegungsgeſetze, ſo, und nicht anders. Die tiefe Saite bringt die Luft in ſtarck vibrirende Bewegung, dieſe vibrirende Luft ſtößt wieder auf die andern neben ihr liegenden ſchwächern Saiten, wodurch auch ſelbige zu vibriren anfangen; ſo bald nun ſolches erfolgt, ſo bald hören wir ſie auch ſchwach und ſchwächer darzu mitklingen. Es iſt derowegen ſo weit entfernt, daß die zu dem vollkommenen Accord gehörigen drey verſchiedenen Tone, ſich in dem tiefen Klange hören laſſen ſollten, daß man ſie vielmehr offenbar außer demſelben, deutlich wahrnimmt: ſie befinden ſich zwar in dem tiefen Klange, als Theile in dem Ganzen, aber auf eine ſo verborgene Art, daß man in demſelben die Octave, Quinte ꝛc. ꝛc. eben ſo wenig hören, als man, in einem ganzen Reichsthaler den halben und drittel Thaler ꝛc. ꝛc. ſehen kan, und ſolchemnach dürfte wohl die Ausſage: jeder Klang iſt ſchon eine Harmonie, unerweißlich bleiben; warum aber zu dem tiefen Klange gedachte drey Tone ſich vor andern hören laſſen, davon iſt, denk ich, die Urſache, weil ſie die vollkommenſte Proportion unter allen harmoniſchen Proportionen, zu ihm haben, und deswegen ſich am erſten und leichtſten mit demſelben vereinigen. Man decke die mitklingenden Saiten mit Tuchſtückchen zu, oder man verſtimme ſie, ſo wird man ſie zum Beweis, daß ſie blos von außen vernehmlich werden,

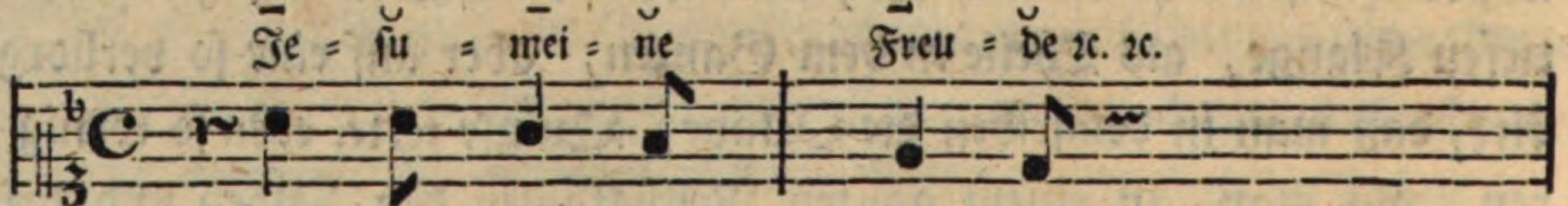
nicht

nicht mehr mitklingen hören, oder, man ſchreye den tiefen Klang in ein Clavier, ſo wird man alle Saiten verwirrt unter einander hören.

Obwohl insgemein die Klänge, den **äußerlichen** Noten nach, z. E. in Choralen, oder andern muſikaliſchen Stücken, eine gleichlangſame d. i. ſpondäiſche, oder gleichgeſchwinde d. i. pyrhichiſche Zeitgeltung, auf einander haben, und ſo behandelt werden können; dem ohngeachtet, ſind ſie doch allemal dem **innerlichen** Gehalt nach, entweder kurz und lang, d. i. jambiſch, oder lang und kurz, d. i. trochäiſch.

Die Kirchenlieder ſind faſt alle, wie es die Choralbücher zeigen, den äußerlichen Noten nach betrachtet, ſpondäiſch geſetzt, gleichwohl ſind ſie der innerlich proſodiſchen Wortgeltung nach, theils jambiſch, theils trochäiſch, wie es folgende Beyſpiele beſtätigen:

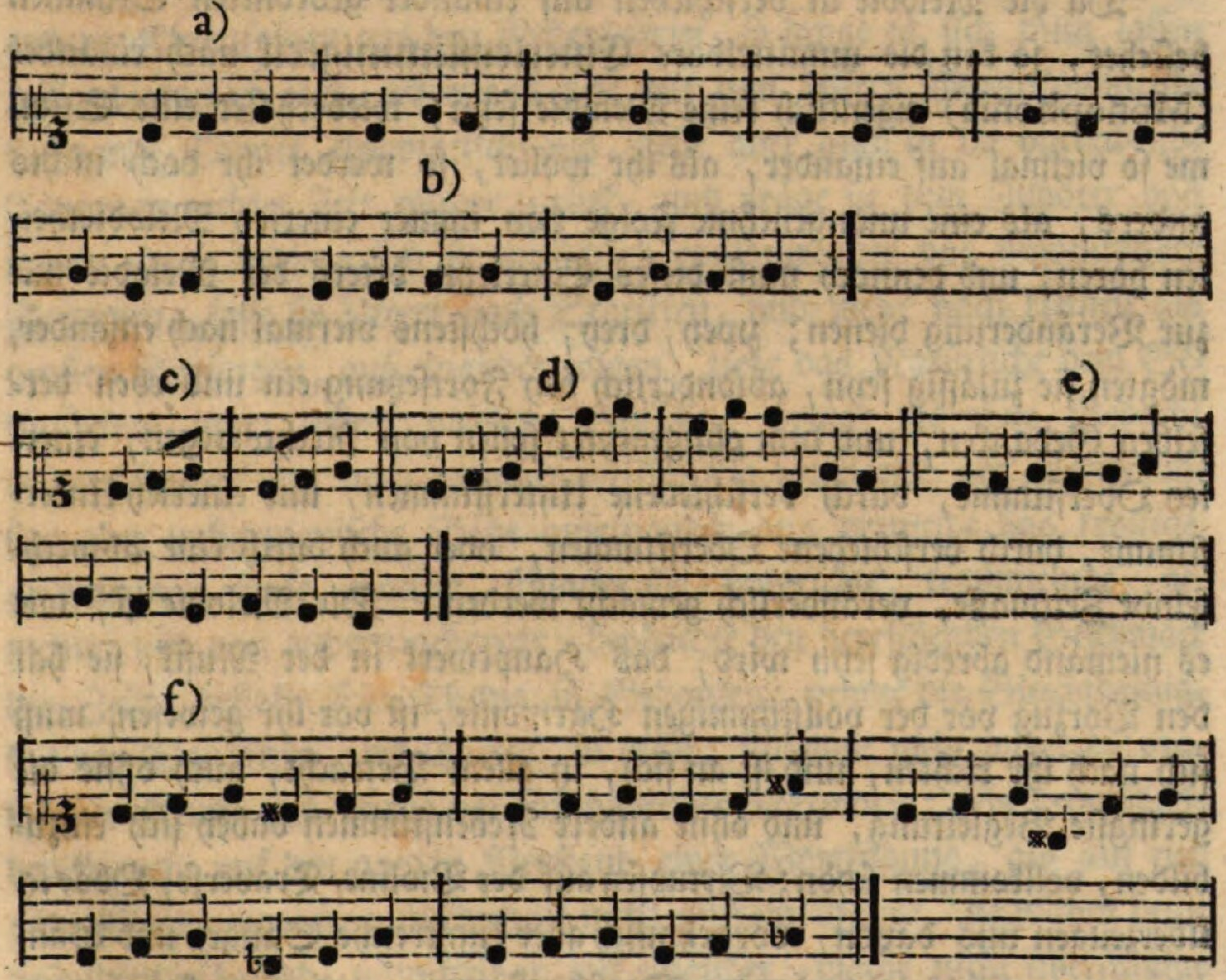




Wenn man dreyerley Klänge, als etwa c d e, nach gleich langſam- oder geſchwinder Bewegung verſetzt, welches nach der Combinirkunſt, wie bey a) wahrzunehmen, ſechsmal geſchehen kan, ſo hat man ſchon eben ſo vielerley Arten zu kleinen melodiſchen Gängen; verändert man ſie durch Wiederholung eines Klangs darinne b), oder vermittelſt eines andern Klangfußes c), davon ein jedes ſich auch wieder ſechsmal verſetzen läßt, ſo werden dadurch die Arten noch verſchiedener; bedient man ſich dabey des Wiederſchlags in einer ähnlich höhern oder tiefern Lei-

ter,

ter, wie bey d), oder man erwählt die diatoniſche Nachahmung aus einer Nebenleiter e), oder gar die chromatiſche, durch Weglaſſung eines Klangs, und Annehmung eines Characters aus einer ſeitenverwanden Leiter f), ſo werden die Melodiegänge, die doch aus nichts weiter, als nur aus drey verſchiedenen Klängen beſtehen, ungemein veränderungsreich:



Da nun vier unterſchiedene Klänge ſich 24= fünfe 120= und ſechſe 720mal, (weiter wollen wir nicht gehen) verſetzen laſſen, ſo muß man über die faſt unendlichen Veränderungen erſtaunen, die mit den Klän-

gen in der Muſik vorgenommen werden können. Exempel davon zu geben, läßt weder ihre Menge, noch die vorhabende Kürze zu. Wer ſich, nach vorherbefindlicher Anweiſung, die Mühe geben will, ſich im muſikaliſchen Combiniren zu üben, dürfte vermuthlich noch manche gefällige Klangfolge herausbringen, die noch nicht da geweſen wäre.

Da die Melodie in verſchieden auf einander geordneten Stimmen beſtehet, ſo kan die unmittelbare Einerleyſtimmigkeit nach einander (Monophonia) eigentlich keine Melodie ſeyn; wiederholet eine Stimme ſo vielmal auf einander, als ihr wollet, ſo werdet ihr doch nichts anders, als eine unangenehme Folge von immer einerley Melodietheilen hören, und dennoch muß dieſes Einerleyn öfters der Melodie mit zur Veränderung dienen; zwey, drey, höchſtens viermal nach einander, mögten ſie zuläſſig ſeyn, abſonderlich bey Fortſetzung ein und eben derſelben Gedanken, und dem ohngeachtet ſollen von Rechtswegen, einerley Oberſtimme, durch verſchiedene Unterſtimmen, und einerley Unterſtimme, durch verſchiedene Oberſtimmen, oder auch durch eine abwechſelnde Zeitmaße, veränderlich gemacht werden. Die Melodie iſt, wie es niemand abredig ſeyn wird, das Hauptwerk in der Muſik, ſie hat den Vorzug vor der vollſtimmigen Harmonie, iſt vor ihr geweſen, muß ſich nach ihr richten, und iſt an ſich, in allem Betracht, auch ohne die geringſte Begleitung, und ohne andere Nebenſtimmen dabey ſich einzubilden, vollkommen ſchön; Virtuoſen auf der Violine, Traverſe, Oboe ꝛc. überzeugen uns davon, vornehmlich aber kunſtreiche Sänger und Sängerinnen; nichts geht über die Menſchenſtimme, und man kan ſagen: der Menſch iſt ſelbſt ein muſikaliſches Inſtrument, und zwar, weil es ſingend redet, das rührenſte unter allen. Nur Schade, daß das Feld der Melodie ſo lange ungebaut gelegen, und auch noch nicht ſo bearbei-

tet iſt, als es ſeyn könte, immaßen das Vorgeben, daß man keine Regeln davon haben könne, eben ſo unerwieſen, als unerweißlich iſt.

Wer Melodien erfinden will, der ſetze ſich ſelbſt zuförderſt in den muntern, oder beweglichen Affect, den er erregen will, erwähle ſich eine darzu ſchicklich harte, oder weiche Tonart, fange dieſelbe mit ihren vollkommenen Primen- Terzien- Quinten- und Octavenklängen, nach beliebiger Ordnung und Zeitmaſe, auf einander an, fahre darinne mit andern Klangfolgen aus den Nebenleitern, ſo lange es ſich thun laſſen will, diatoniſch fort, ſchreite in eine mit dem Affect übereinkommende verwande Tonart chromatiſch aus, gehe aber auch in die vorhabende Tonart zu rechter Zeit wieder zurück, und präge ſie dem Zuhörer von neuem ein; bediene ſich hauptſächlich conſonirender vor diſſonirender Stimmen, laſſe ſie öfterer nach Schritten, und mehr nach kleinen als großen Sprüngen, auf einander folgen; ziehe das Natürliche dem Gekünſtelten vor; erfinde niedliche Einfälle; bringe nie ohne Bedacht überraſchende, und noch weniger weitläuftig verwande, am allerwenigſten aber unharmoniſche Sätze aufeinander an; vermeide das froſtige, gezwungene, ſteife, trockne, ſchlappende, holprichte, trommelnde, gemeine, und von andern geborgte; beobachte den herrſchenden Geſchmack der Zeit; behalte ſein Thema in Gedanken; nehme die Gleichförmigkeit der Klangfüße, und Tackte, in Acht; ſchlägele nicht wider die proſodiſche Kürtze und Länge vor ſich habender Textworte; ſehe beym Ausdrucke mehr auf den ganzen Verſtand einer Wortfügung, als auf einzelne Wörter darinne; wiederhole nicht einerley Gänge, ſie wären denn beſonders glänzend, unmittelbar auf einander; mache nicht überflüßige Cadanzen und Schlüſſe; ſchmücke die Melodie mit wohl angebrachten Manieren; richte ſich nach dem Stimm- und Klangbezirke des Sängers, für den, oder des Inſtruments, für das er ſetzt; kurz, der Melodieer-

finder ſetze leicht, fließend, rührend, rein, und bringe alles in ein wohlſingendes Ganze.

Von Tonen.

Die Zuſammenvernehmung einer Unter- und Oberſtimme, nach einem gewiſſen Verhältniß, heißt der **Zweyklang** (Dyas) oder der **Ton**, imgleichen das **Intervall**, und obwohl dieſes letzte Wort eigentlich den Ton ſelbſt nicht, ſondern nur die Größe des Raums, zwiſchen ſeinem hohen und tiefen Klange, anzeigt; ſo iſt es doch, weil wir eben nach dieſer Unterſcheidungsgröße den Zuſammenhang der beyden Klänge auf geheime Art empfinden, ſchon von alten Tonlehrern, nicht nur als ein muſikaliſches Kunſtwort angenommen, ſondern auch von den Neuern als ein ſolches beybehalten, und dadurch Ton und Intervall zu ſynonimiſchen Wörtern geworden.

Diejenigen Tone, deren Verhältniſſe innerhalb der 8. erſten Zahlengrößen gegründet ſind, nennt man **Conſonanzen**. Eine jede wird nach dem Unterſcheide ihrer beſondern Verhältniß empfunden, und da die große Prime, wir wollen z. E. C annehmen, das klingende Eins oder Ganze iſt, welches die übrigen hohen Klänge als ſeine Theile verborgen in ſich hält, ſo empfinden wir

gegen daſſelbe	1.
die große Octave, nach dem Unterſchied eines	$\frac{1}{2}$ tels,
die große Quinte,	$\frac{1}{3}$ tels,
die große Quarte,	$\frac{1}{4}$ tels,
die große Terzie,	$\frac{1}{5}$ tels,

die

die kleine Terzie,	=	=	=	=	$\frac{1}{6}$tels,
die große Sexte,	=	=	=	=	$\frac{2}{5}$tels,
die kleine Sexte,	=	=	=	=	$\frac{3}{8}$tels.

Nun haben die ſechs erſten alle die kleinſten Unterſcheide, nämlich die 1, und die beyden letzten, die 2 und 3, auch noch kleine Differenzialgrößen, und das iſt eben der Grund, warum ſie alle Menſchen klar, leicht, und folglich anmuthig empfinden. Weiter, ſind unter ſolchen die Prime, Octave, Quinte und Quarte **unveränderlich**, d. i. ſie bleiben in allen Tonarten, von einerley vollkommener conſonirender Beſchaffenheit, und können in keiner andern, weder durch verkleinern mit ♭en, noch vergrößern mit ×en, ihr klingendes Weſen ändern, und zu Diſſonanzen werden, weswegen man ſie auch für **vollkommene Conſonanzen** hält; $\frac{c}{his}$ iſt ein $\frac{c}{c}$, eine Prime von einer Stufe in der Klangleiter, und $\frac{g}{his}$ ein $\frac{g}{c}$, eine Quinte von fünf Stufen darinne, wenn auch gleich das erſte auf der Notenleiter, den Graden nach, wie eine kleine 2de, und das andere wie eine verkleinerte 6te ausſieht; $\frac{his}{c}$ bleibt ſo lange die Octave $\frac{\bar{c}}{c}$, und wird nimmermehr zu einer vergrößerten Septime.

Dieſe Unveränderlichkeit giebt gedachten Intervallen den Vorzug, daß ſie zu allerley Gemüthsbewegung gleich gut anwendlich ſind; und obwohl unter ihnen immer eine mehr und weniger vollkommen iſt, als die andere, ſo hat doch juſt eine jede diejenige Vollkommenheit, die ſie, der Natur nach, zu ihrem Zwecke haben ſoll.

Die vier letztern Conſonanzen hingegen, nämlich die große und kleine Terzie, und ſolcherley Sexten, ſind **veränderlich**, d. i. ſie können in andern Tonarten zu Diſſonanzen werden; eine große 3ie wird zur kleinen 4te, eine kleine 3ie zur vergrößerten 2de, die große 6te zur ver-

kleinerten 7me, und die kleine, zur vergrößerten 5te, und um deswillen hält man ſie für **unvollkommene**, oder genauer, für **weniger** vollkommene Conſonanzen.

Diejenigen Intervallen, deren Verhältniſſe außerhalb den 8. erſten Zahlengrößen ihren Grund haben, heißen **Diſſonanzen.** Sie ſind dem Gehör, ebenfalls nach ihren Unterſcheiden fühlbar; wir wollen, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, nur folgende viere, als die vornehmſten darunter, anführen, ſo empfinden wir nämlich

die kleine Septime, nach dem Unterſcheid eines	=	$\frac{4}{9}$ tels,
die große Secunde,	= = = = = =	$\frac{1}{9}$ tels,
die kleine Quinte,	= = = = = =	$\frac{19}{64}$ tels,
die vergrößerte Quarte,	= = = = =	$\frac{13}{45}$ tels.

Da dieſe nun alle große, und andere noch größere Differenzen haben, ſo iſt es gar nicht zu verwundern, warum die Diſſonanzen **vor ſich allein** dunkel, ſchwerfällig, und folglich auch jederman unangenehm hörbar ſind. Alle Diſſonanzen ſind **unvollkommene** Intervallen, doch immer eine mehr und weniger, als die andere; ſo iſt die große 2de, und vergrößerte 4te unvollkommener, als die kleine 7me und kleine 5te; überdieß ſind ſie auch **veränderlich**, theils werden aus kleinen 4ten und vergrößerten 2den große und kleine 3ien, und theils aus weniger unvollkommenen Diſſonanzen, mehr unvollkommene, in andern Tonarten, als eine kleine 7me zu einer übermäſigen 6te, eine große 2de zu einer verminderten 3ie ꝛc. ꝛc.

Betrachtet man den Ton, nach der Zuſammenvernehmung ſeiner beyden Klänge, vor ſich allein, ohne daß andere auf ihn folgen, ſo beſtehet er bloß in einer **Harmonie**, dem **Raume** allein nach, oder, welches eben das iſt, in einer bloß **zuſammenſtimmigen** Harmonie (Harmonia

monia ſimultanea), dieſe aber iſt noch nichts Ganzes, ſondern nur ein einzelner Theil zu einer zwoſtimmigen Harmonie; bringt zehn und mehr mal, ein und eben dieſelbe Conſonanz unmittelbar nach einander vor, ſo wird euch doch nichts weiter als immer einerley harmoniſcher Theil, d. i. eine verdrüßliche **Einerleytönigkeit** (Monotonia), zu Ohren kommen; was iſt hieraus zu ſchlüßen? dieſes: daß, wie die Folgen verſchieden auf einander geordneter Klänge die einfache Harmonie, der Zeit allein nach, ausmachen, alſo auch die Folgen verſchiedener auf einander geordneter Tone und Sätze die mehrfache Harmonie, dem **Raum** und der **Zeit** zugleich nach, oder mit andern, aber eben ſo viel bedeutenden Worten, gegeben, die **zuſammen aufeinanderſtimmige Harmonie** (Harmonia ſimultaneo-ſucceſſiva) ausmachen müſſen.

Meines Orts halt ich nicht dafür, daß die Melodie aus der Harmonie entſpringt. Der Streit iſt wohl unerheblich. Die Melodie hat es

1.) bloß und allein mit einfachen Klängen zu thun, die der Monodiſt, aus freyem Einfall, einzeln auf einander ordnet; ſie iſt alſo ſelbſt eine Harmonie, und zwar die **einſtimmige**, darum kan ſie aus der vielſtimmigen nicht entſpringen.

2.) Die Geſchichte bezeuget, daß die Muſik der älteſten Griechen lediglich in der Einſtimmigkeit beſtanden; da ſie nun von der Harmonie nichts gewußt, ſo können ſie ihre Melodie auch nicht davon hergenommen haben.

3.) So lehrt auch die Erfahrung, daß Sänger, Violiniſten, Traverſiſten, Oboiſten ꝛc. noch immer die reine Melodie, ohne an die vermiſchte dabey zu denken, anmuthig ausüben.

4.) Be=

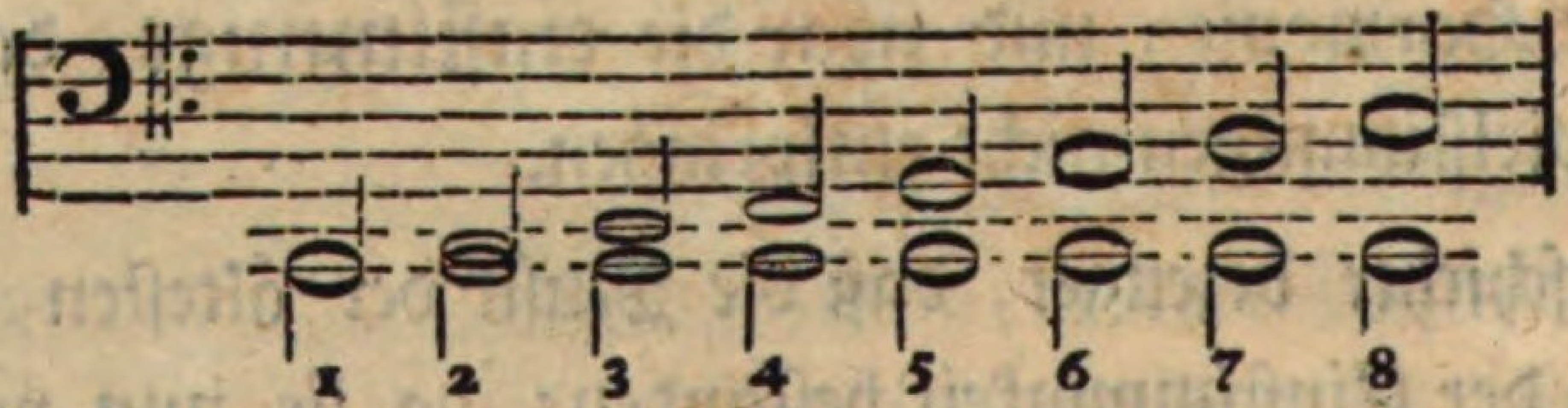
4.) Befinden ſich z. B. die Klänge, cegc, ſchon in $\begin{smallmatrix}c\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$, und dürfen nicht erſt darinne entſpringen; der Accord, wird hier bloß in ſeine Beſtandtheile aufgelößt, oder, welches einerley iſt, das Zuſammenvernommene ins Einzelnhörbare verſetzt, und endlich

5.) Entſteht, der Natur nach, das Zuſammengeſetzte von dem Einfachen, als welches vor jenem allemal verhanden iſt; da nun das ehergeweſene aus dem ſpäter gewordenen unmöglich kommen kann, ſo kann daher auch die Melodie nicht aus der Harmonie entſpringen, ſondern jede hat ihren eigenen Urſprung vor ſich.

Von Tonleitern.

Nimmt man den Primklang in der Hauptklangleiter von C dur ganz allein für die Grundſtimme, zu jeder ſonderlichen Oberſtimme darinne, an, ſo entſpringt daraus eine achtfache Tonreihe, und das iſt ihre

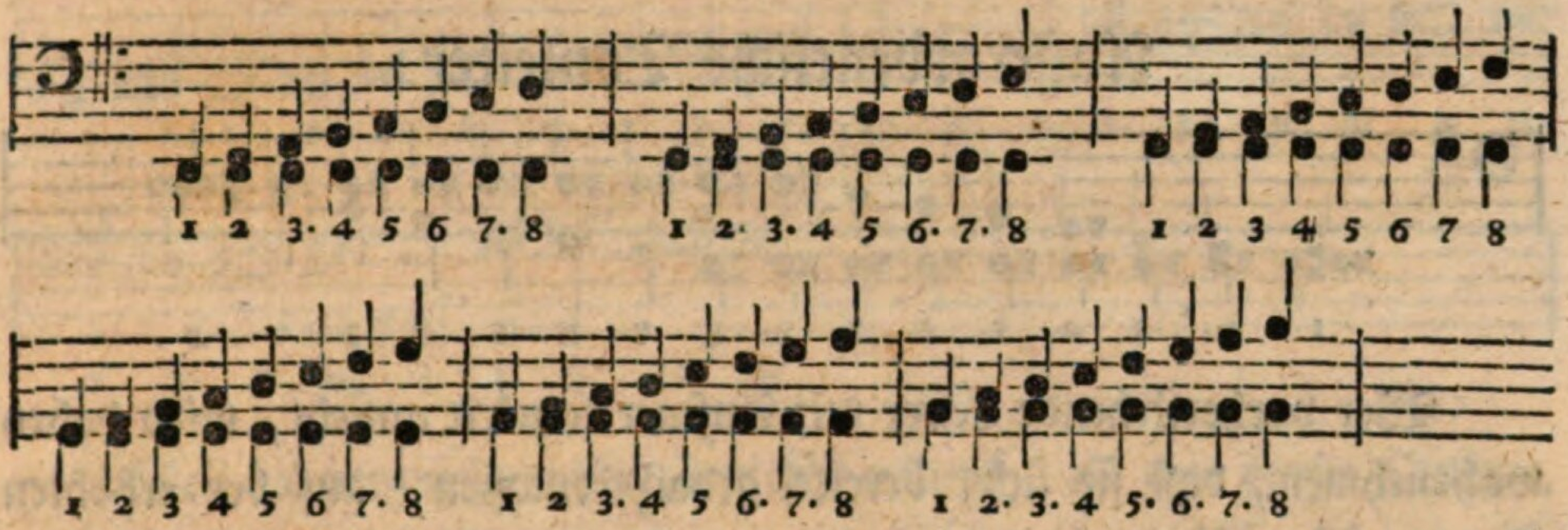
Haupttonleiter.



Werden die Primenklänge in den Nebenklangleitern eben ſo allein für Grundſtimmen angenommen, ſo entſtehen daraus ſechs neue, mit der Cdur Haupttonleiter in diatoniſcher d. i. in der ähnlichſten Gemeinſchaft ſich befindende

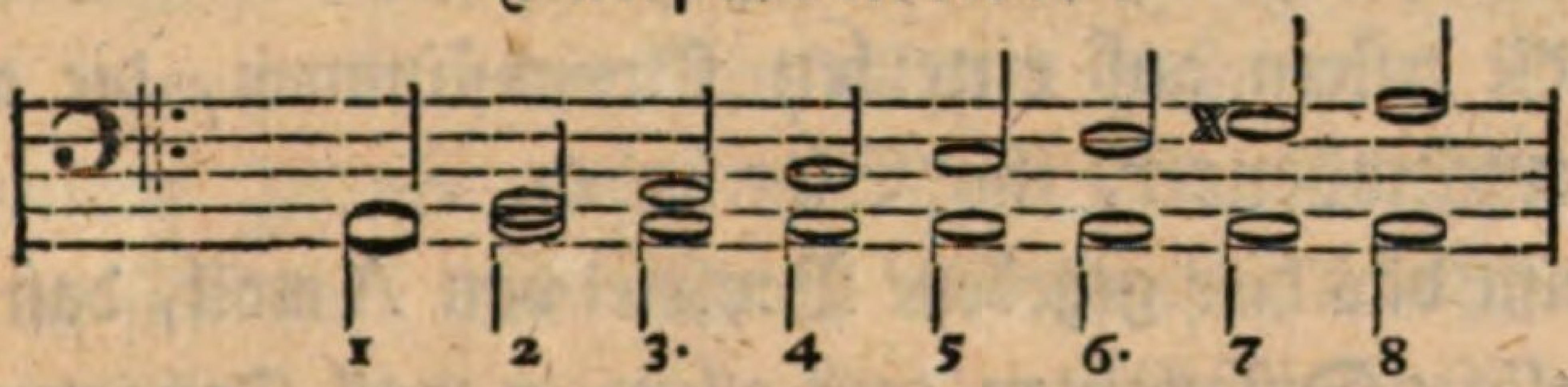
Neben=

Nebentonleitern.



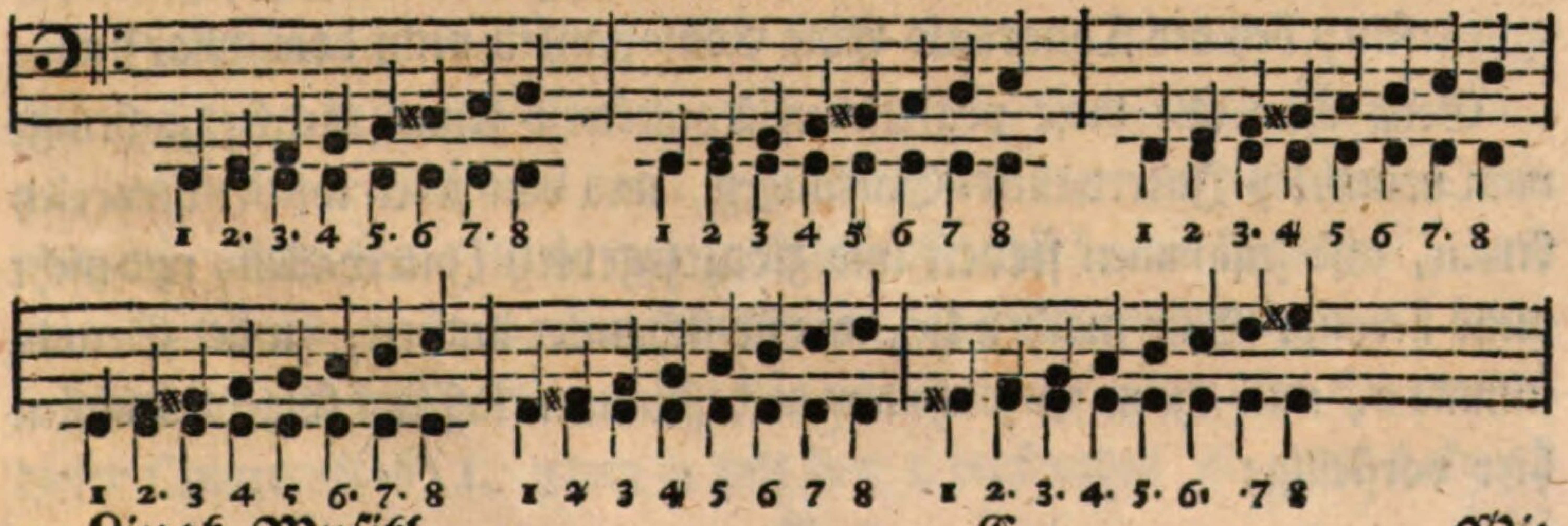
Eben ſo wird, nach veränderlicher Beſchaffenheit der Hauptklangleiter von Amoll, aus der Verbindung ihrer Grundſtimme mit den Oberſtimmen ihre

Haupttonleiter:



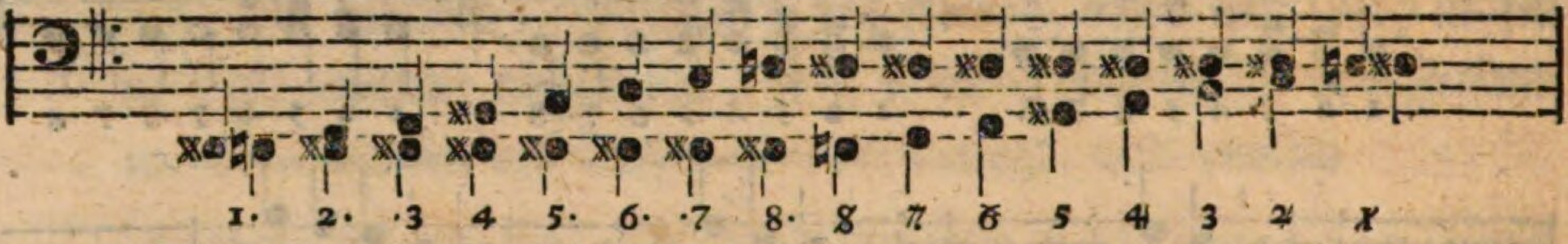
Desgleichen bekommt man, ebenfalls aus der Verbindung ihrer Grund- und Oberſtimmen, die mit vorherſtehender Amoll Haupttonleiter in diatoniſcher Gemeinſchaft ſtehenden ſechs

Nebentonleitern:



Wie nicht weniger auch, nach eben dergleichen Verbindung, ihre

Außerordentliche Tonleiter:



Wer vorherſtehende Leiter mit Aufmerkſamkeit anſieht, wird dabey wahrnehmen, daß ſie ſich, bereits gedachtermaßen, auf der erhöhten Quarte *d anfängt, und

1.) im Aufſteigen darinne, lauter **verkleinerte** und **kleine**, im Abſteigen aber, lauter **große** und **vergrößerte** Intervallen angiebt, mithin aus zweyerley Leitern beſteht.

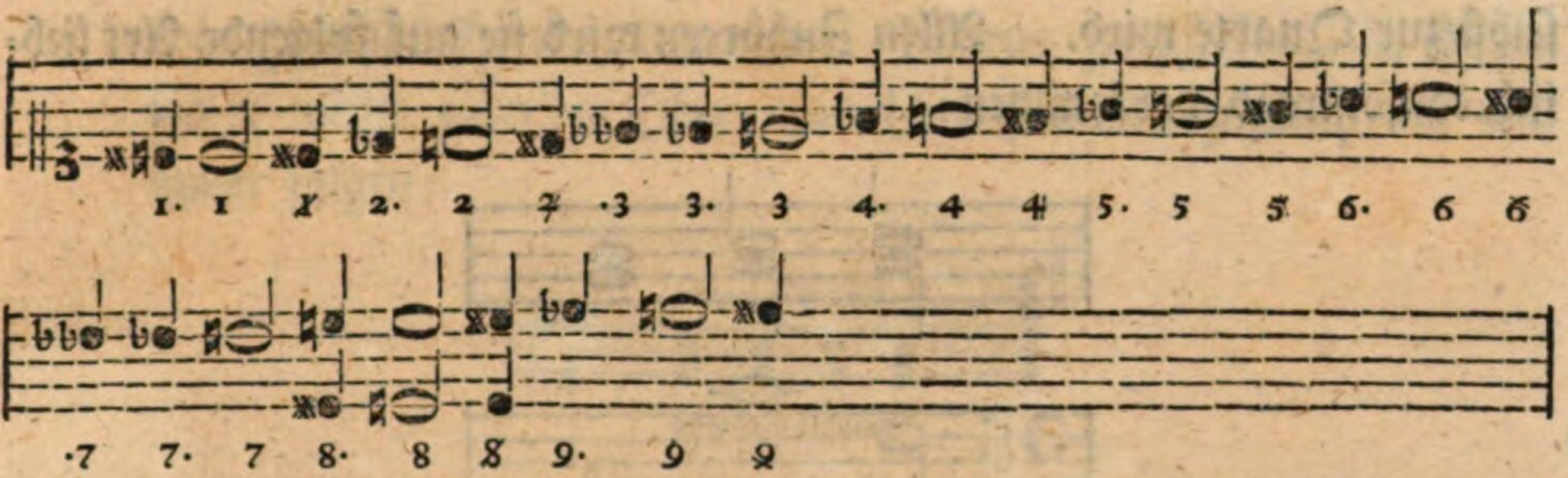
2.) Daß die erſtern auf **einerley** Grundſtimmen, die andern aber auf **verſchiedenen**, ihre Sitze haben.

3.) Beweißt das hier gegebene Beyſpiel von A moll, daß dieſe außerordentliche Diſſonanzen nur allein in moll Tonarten ihr beſonderes Weſen haben.

4.) Iſt noch anzumerken, daß die große Quarte in der aufſteigenden- und große Quinte in der abſteigenden Leiter, deswegen, weil die beyden Toncharacter, dis und gis, widrig zuſammenſtoßen, bey der Tonart als reine Conſonanzen nicht brauchbar ſind.

Geht man alle dieſe praktiſchen Tonleitern genau durch, ſo bringt man neunerley Intervallen-Gattungen, und von jeder wieder dreyerley Arten, alſo zuſammen **ſieben und zwanzigerley** Intervallen, und nicht mehr heraus. Wir machen ſie, wie ſie ſich unter andern, zu der Grundſtimme c, nach ihren Bezeichnungen beſtimmen laſſen, folgendermaßen hier vorſtellig:

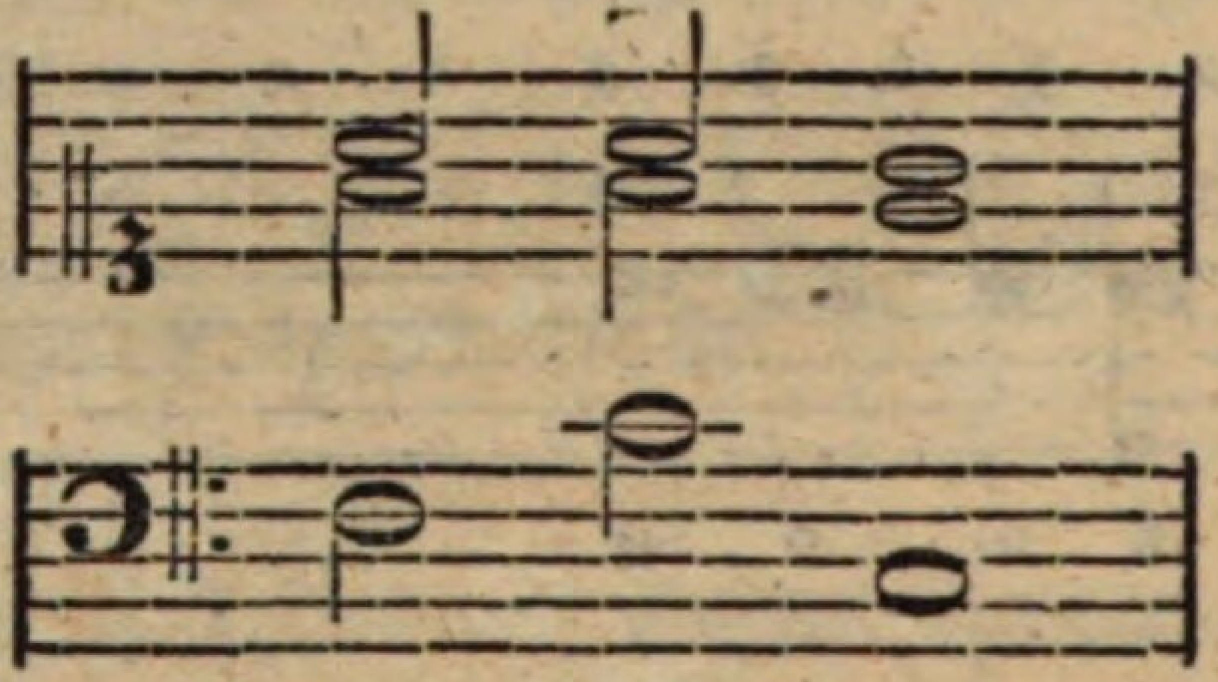
Weil



Weil die vergrößerte Terzie nichts anders, als eine große Quarte, und die verkleinerte Sexte auch nur eine ſolche Quinte iſt, ſo habe ich ſie um deswillen nicht mit in die Reihe bringen können.

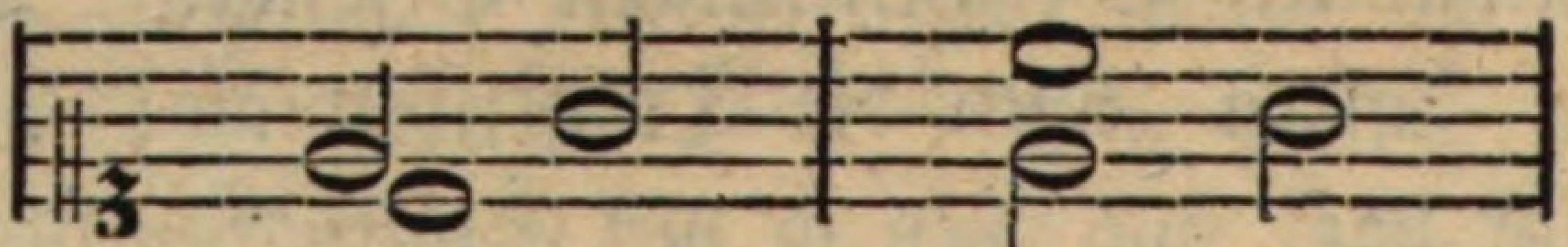
Die Haupttonleiter, mit ihren ſechs Nebenleitern in jeder Tonart, iſt die Grundlage zu allen diatoniſch darinne vorkommenden Tonfolgen, oder zu dem ſogenannten **zweyſtimmigen** Geſange. Die unter den Noten ſtehenden Ziffern zeigen die **Tonſtufen** an; ſo viel alſo jede Zahl Einer in ſich hat, aus eben ſo viel Stufen beſteht der Ton, als wonach er auch ſeine Benennung, **Prime, Secunde, Terzie,** u. ſ. w. erhalten. Jede Leiter hat ihre eigenen acht Tone, die von den acht Tonen einer jeden andern Leiter, den Verhältniſſen und Klingen nach, unterſchieden ſind, und gleichwohl haben ſie dennoch alle unter ſich eine genaue Gemeinſchaft mit einander. Der Quartenklang in den Haupt- und Nebenleitern einer Dur- und moll-Tonart, iſt allemal derjenige Klang, durch deſſen Verbindung mit dem 5ten- und großen 7men-Klange, als in Cdur und moll, mit g und h, die vier vorzüglichen Diſſonanzen, nämlich die kleine 7me $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{g}$, die große 2de $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{f}$, die kleine 5te $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{h}$, und die vergrößerte 4te $\genfrac{}{}{0pt}{}{h}{f}$, darinne entſtehen; ſo diſſonirend nun das f in allen dieſen Intervallen klingt, ſo ſchön conſonirend klingt im Gegentheil dieſer Quartenklang f, wenn er mit dem c verbunden iſt, und dadurch

ſelbſt zur Quarte wird. Allen Zuhörern wird ſie auf folgende Art lieblich conſonirend vorkommen:



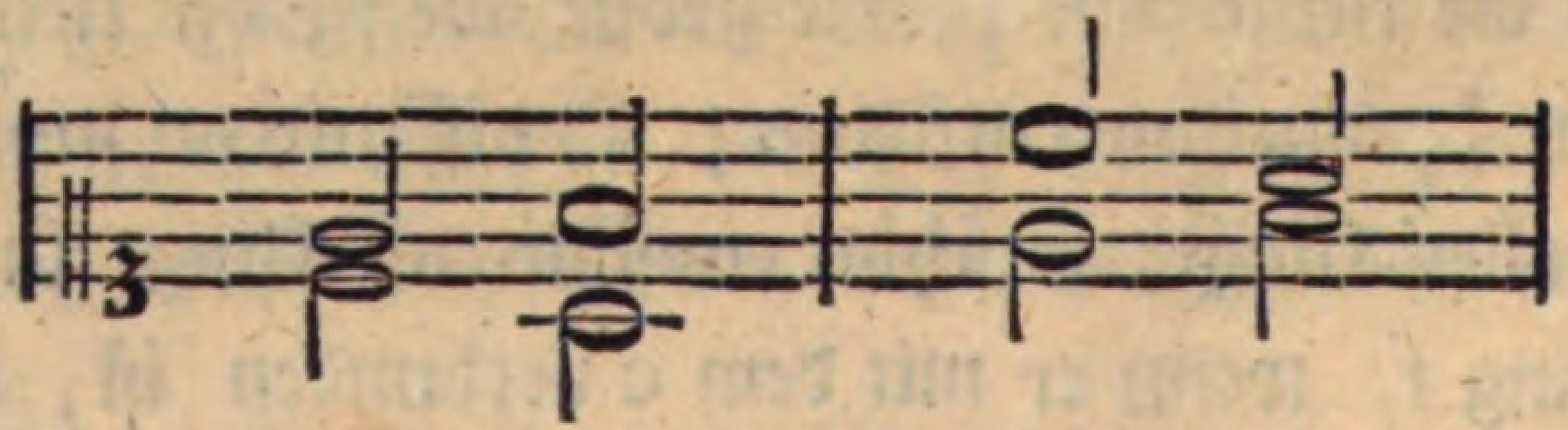
Die Folge der Conſonanzen auf einander, gründet ſich auf viererley **Bewegungsarten**, nämlich:

1.) auf die **Seiten**-Bewegung (Motus obliquus), wenn zu zwey Oberſtimmen eine Unterſtimme, oder zu zwey Unterſtimmen eine Oberſtimme ſtehen bleibt:



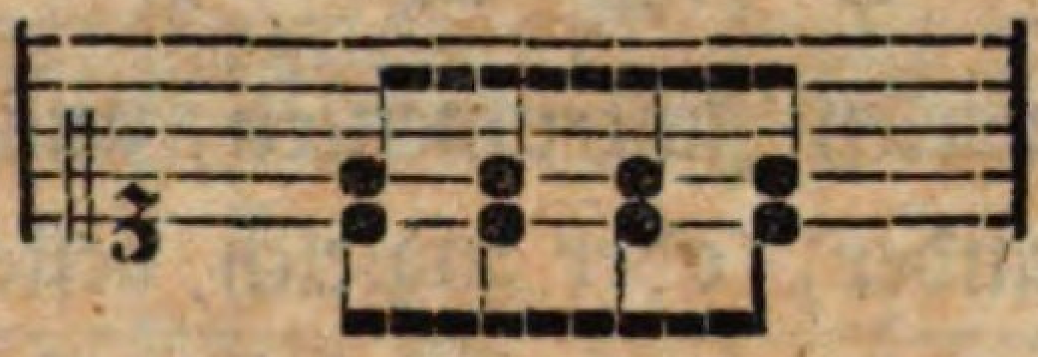
2.) Die **gerade** Bewegung (Motus rectus), wenn eine Oberſtimme mit einer Unterſtimme zugleich auf- oder abſteigt:

3.) Die **widrige** Bewegung (Motus contrarius), wenn eine Oberſtimme aufſteigt, indem eine Unterſtimme dazu abſteigt; oder umgekehrt:



4.) Die

4.) Die **gleichbleibende** Bewegung (Motus parallelus, it. Manſio), wenn einerley Ober= und Unterſtimmen zugleich auf einander folgen:



Da es nichts gleichgültiges iſt, nach was für einer Bewegungsart man von einer vollkommenen= oder unvollkommenen Conſonanz in eine andere gehen will; ſo haben die Muſiklehrer, auf was Art und Weiſe ſolches wohllautend geſchehen ſoll, vier Regeln gegeben, die aber, dem Gedächtniße zum Vortheile, in folgende zwo kürzere eingeſchränkt werden können:

Von einer vollkommenen und unvollkommenen Conſonanz geht man
zu einer **vollkommenen,**
nach der Seiten= oder widrigen Bewegung, und
zu einer **unvollkommenen,**
nach allen drey Bewegungsarten.

So viel nun bey einer reinen Setzkunſt auf dieſe Regeln ankommt, und ſo ſehr ſie auch um deswillen anzuempfehlen ſind, ſo wenig werden ſie gleichwohl heut zu Tage, ja ſo gar nicht einmal in zweyſtimmigen Sachen, denn in vielſtimmigen iſt es ſo nicht möglich, recht in Acht genommen. Nun iſt es zwar andem, daß auch die regelmäßigen Conſonanzenfolgen nicht alle von gleicher Zierlichkeit ſind; iſt es aber auch nicht deſto ſchlimmer, wenn außer den erträglichen, noch zur Noth angehende, oder wohl gar noch ſchlechtere, zugelaſſen werden? Wir wollen eine Conſonanz nach der andern vor uns nehmen, und ſehen, wie,

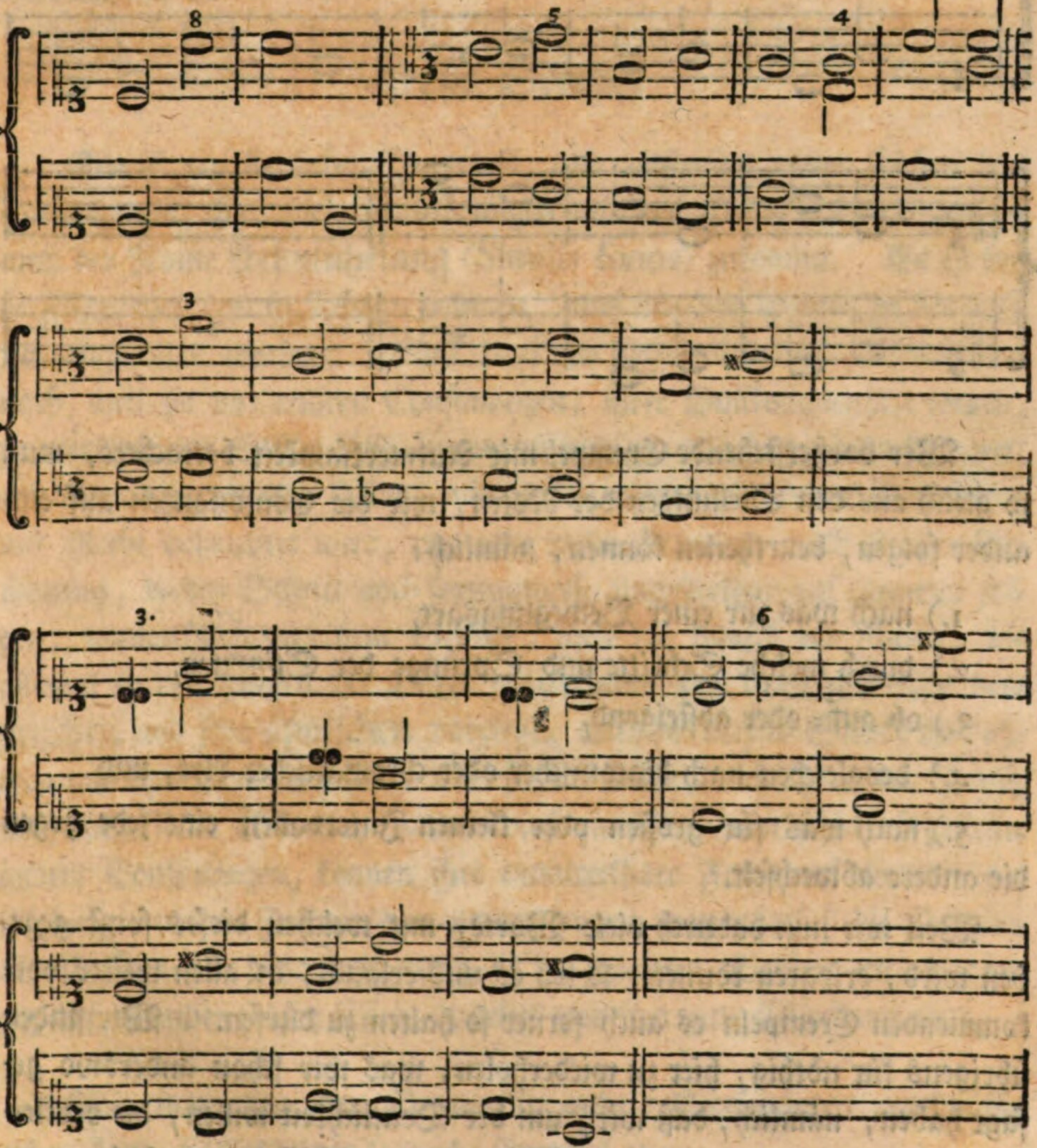
dieſen Regeln gemäß, eine auf die andere harmoniſch folgen ſoll, und da kommt zuförderſt in Betracht, die

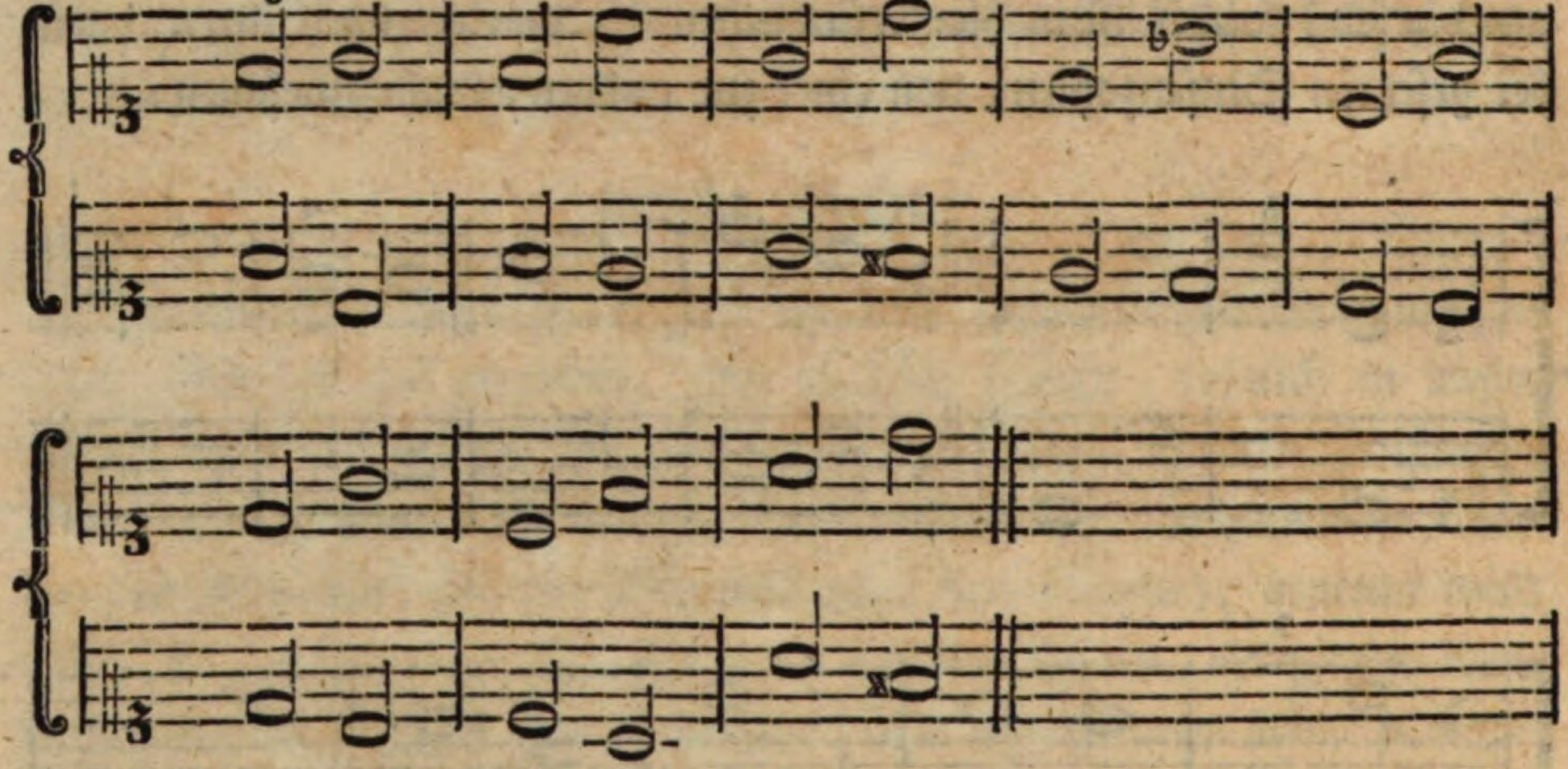
große Prime,

welche, wenn ſie auf einerley Inſtrumenten, aus zwo gleichen und ähnlichen Klängen auf einander, oder zugleich beſteht, folglich in dieſem Falle keinen Unterſcheid hat, auch für keine Con- ſondern Uniſonanz, d. i. für einen mehr oder weniger ſtarken Einklang, zu halten iſt, und um deswillen auch nur der **Gleichklang** (Aequiſonus), genennt wird, wie z. E. $\frac{c}{c}$ auf lauter Violinen, oder einerley Flöten. Hingegen, wenn ſie ſich auf klingenden Inſtrumenten, von verſchiedener Art, einander gleich, aber dabey unähnlich hören läßt, und ihr eben um dieſer unähnlichen Beſchaffenheit willen ein Unterſcheid zugeeignet werden kann; ſo könnte dieſe Prime auch wohl in ſolchem Falle für die **vollkommenſte**, folglich auch für die **gefälligſte** Conſonanz im Anfange, und für die **beruhigendſte** am Ende eines Stücks, zu halten ſeyn; wie z. B. $\frac{c}{c}$ auf einem Flügel, Violine, Traverſe ꝛc. ꝛc. zuſammen vernommen. Ein und eben dieſelbe Prime kann auf einander wiederholt werden, nur muß es, weil die einerley wiederholende Bewegungsart die ſchlechteſte iſt, angeführter maßen nicht zu vielmal, und bey ein und eben derſelben Vorſtellung mit Verſtande geſchehen. Auch ſollen überhaupt die Primen, bey wenigſtimmigen Sachen, ihrer größten Vollkommenheit wegen, nicht oft gebraucht werden. Primen können nach gerader Bewegung, weder ſtufen- noch ſprungweiſe, noch auf, und abwärts, unmittelbar nach einander folgen, und was noch mehr iſt, kann dieſer Fehler nicht einmal durch eine kleine Pauſe, oder eine darzwiſchen geſetzte Secunde, verbeſſert werden. Wie auf Primen Octaven, Quinten, Quarten, große und kleine Tertien und Sexten, frey auf einander fol-

gen,

gen dürfen, ſolches iſt in hier befindlichen Exempeln, nach ihren darüber geſetzten Stufenzahlen, von einer zur andern, wahrzunehmen:





Wer vorherſtehende Exempel mit Aufmerkſamkeit betrachtet, muß ſo gleich aus den Stellungen der Noten, wie die Conſonanzen auf einander folgen, beurtheilen können, nämlich:

1.) nach was für einer Bewegungsart,

2.) durch welche Schritte und Sprünge der Stimmen,

3.) ob auf- oder abſteigend,

4.) desgleichen nach diatoniſcher oder chromatiſcher Art, und

5.) nach was für großen oder kleinen Intervallen eine jede gegen die andere abwechſelt.

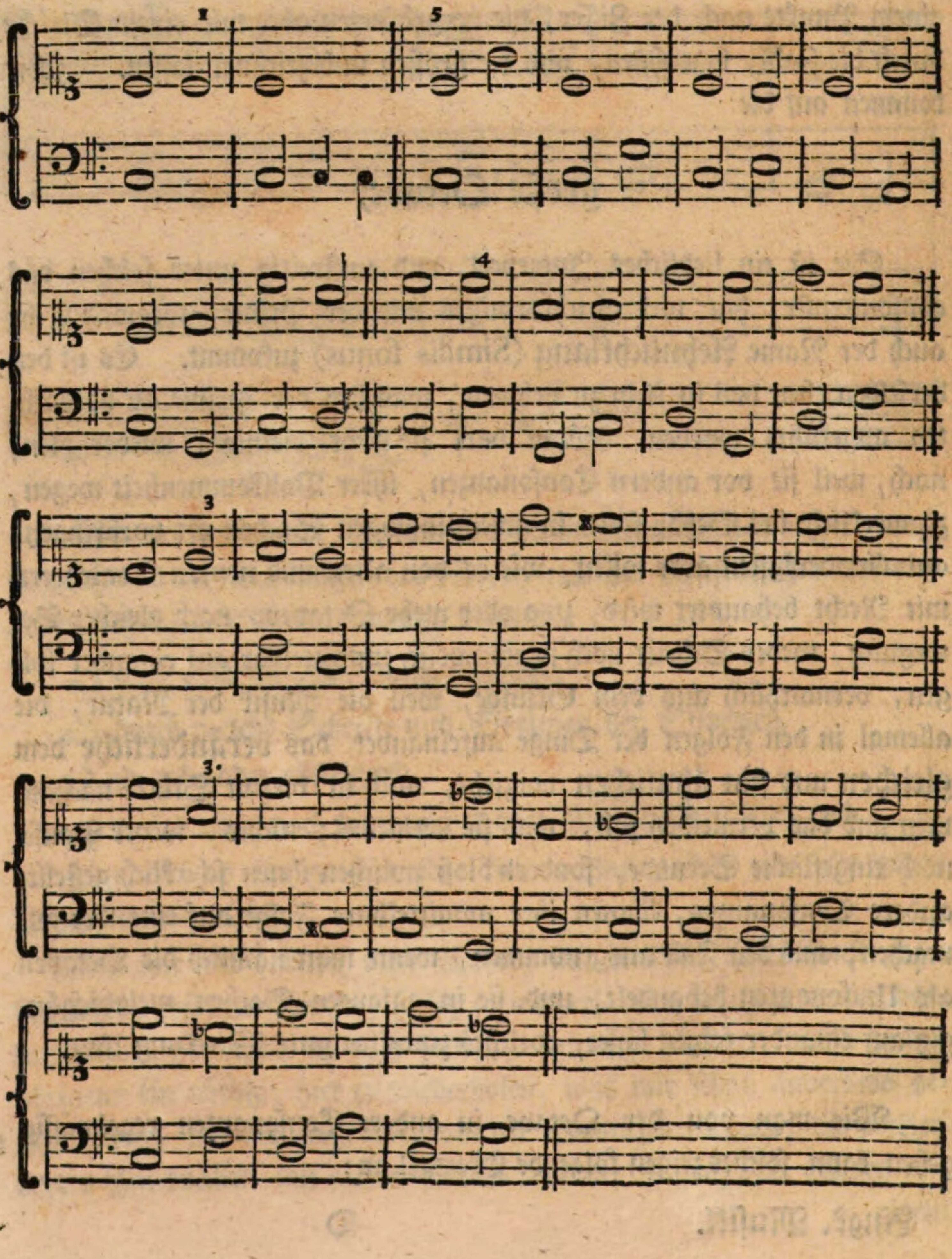
Weil wir nun dadurch viele Worte, mit welchen dieſes ſonſt gegeben wird, erſparen können; ſo ſey es uns erlaubt, in allen weiter vorkommenden Exempeln es auch ferner ſo halten zu dürfen. Wir finden übrigens für nöthig, hier zu wiederholen, was wir ſchon anderswo geſagt haben, nämlich, daß wir, um der Deutlichkeit willen, die verkleinerten Intervallen mit einem Punkte vor der Ziffer, die kleinen mit

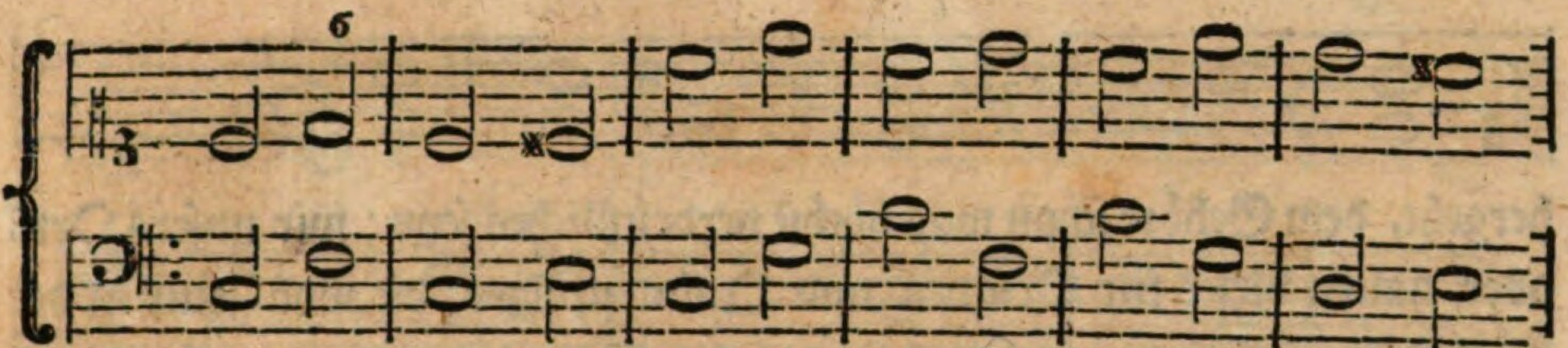
einem Punkte nach der Ziffer, die vergrößerten aber mit einem Striche durch die Zahl, bezeichnen, und die großen unbezeichnet laſſen. Wir kommen auf die

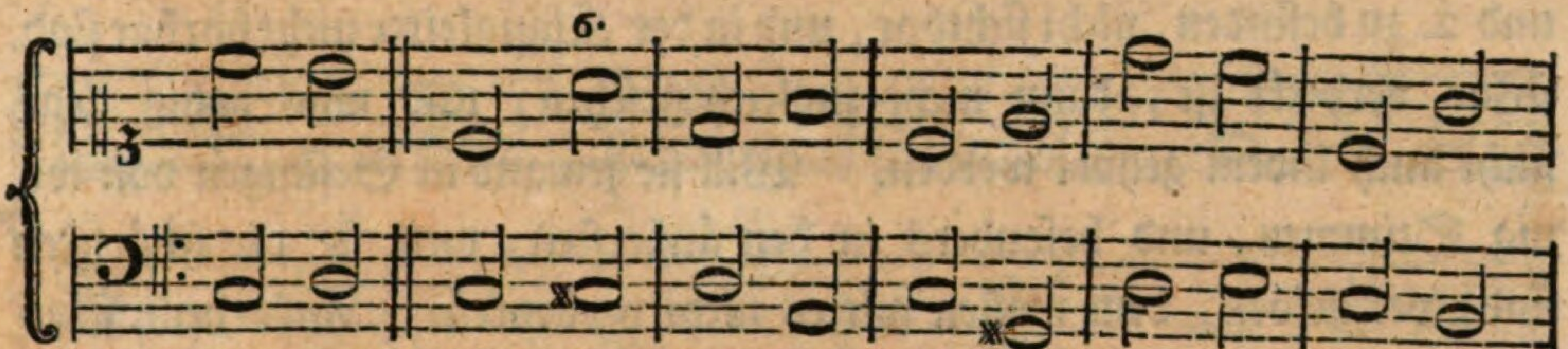
große Octave,

Sie iſt ein liebliches Intervall, und unſtreitig unter ſolchen das conſonirenſte, hat viel gleichförmiges mit der Prime, weswegen ihr auch der Name Aehnlichklang (Similis ſonus) zukommt. Es iſt bey derſelben eben das in Acht zu nehmen, was bey der Prime zu beobachten angeführt worden. Man darf ſie nicht vielmahl wiederholen, noch, weil ſie vor andern Conſonanzen, ihrer Vollkommenheit wegen, zu merklich ins Gehör fällt, in zweyſtimmigen Sachen oft vorbringen; am allerwenigſten aber ſollen, wie es von alten und neuern Tonlehrern mit Recht behauptet wird, zwo oder mehr Octaven, nach gleicher Bewegung, weder Schritt noch ſprungweiſe, unmittelbar auf einander folgen, vermuthlich aus dem Grunde, weil die Muſik der Natur, die allemal in den Folgen der Dinge aufeinander das veränderliche dem gleichen und ſehr ähnlichen vorzieht, auch in dieſem Stücke nachahmen und das vermeiden ſoll, was ſie vermeidet; nichts, weder Pauſe, noch eingeflickte Secunde, ſondern bloß zwiſchen ihnen ſchicklich geſtellte andere Conſonanzen, können ihre unmittelbare Folge auf einander gut machen; nur den Fall ausgenommen, wenn man nämlich die Octaven als Uniſonanzen behandelt, und ſie in galanten Sachen melodiegängig auf einander folgen läſſet, welches zuweilen gute Wirckung thut.

Wie man von der Octave in andere Conſonanzen regelmäſſig gehen kann, ſolches zeigen folgende Exempel an:



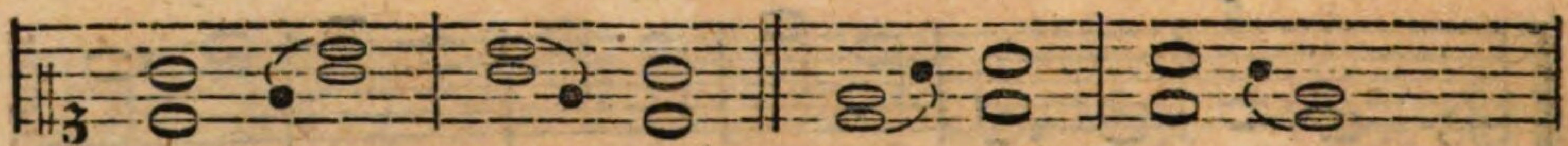




Die aus mehreren Leitern weggelaſſenen übrigen guten und erträglichen Conſonanzfolgen finden Genies von ſich ſelber, und die unerträglichen unterſagt ihnen ihr eigenes Ohr. Es folgt die

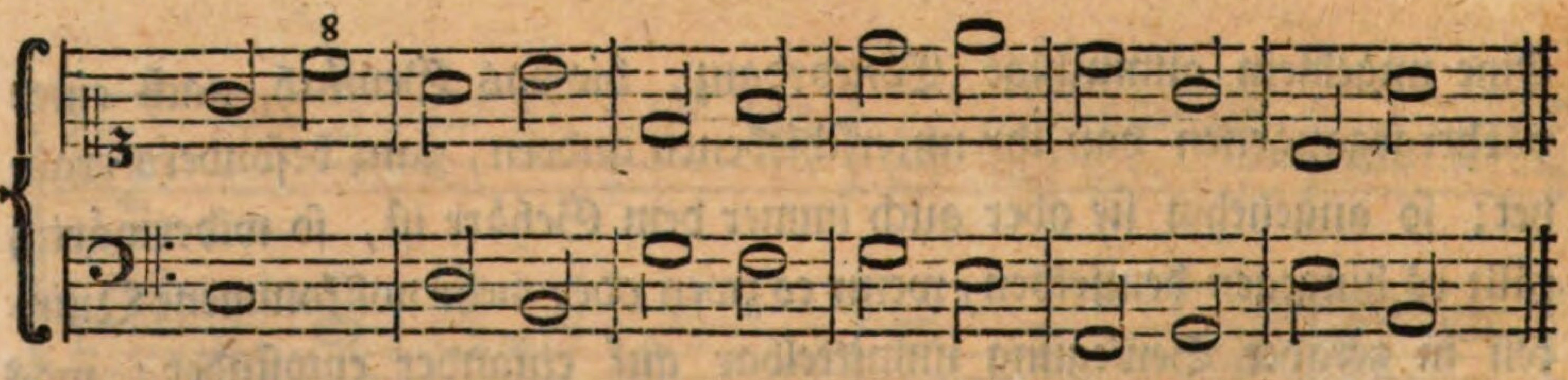
große Quinte.

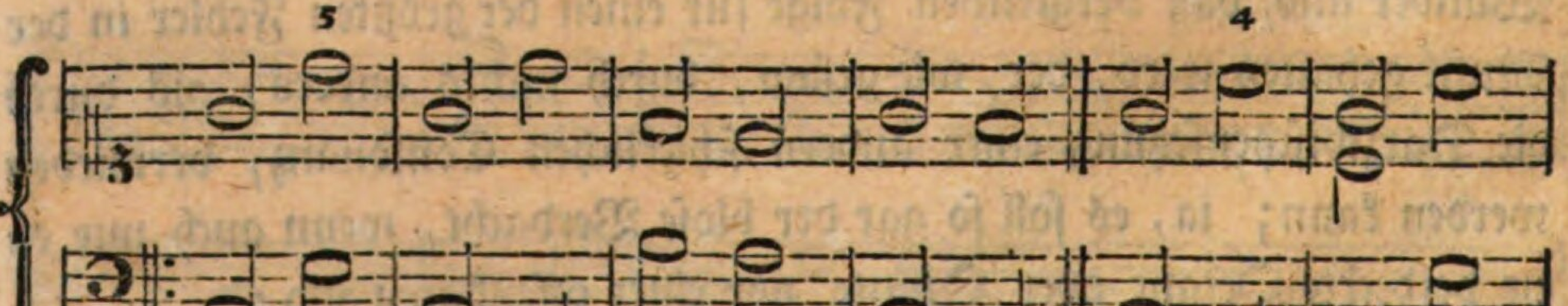
Eine ungemein anmuthige Concordanz, die das Gemüth, nach einer vorhergegangenen von ihr unterſchiedenen andern, ganz beſonders ergötzet; ſo angenehm ſie aber auch immer dem Gehöre iſt, ſo widerwärtig fällt es hingegen demſelben, wenn es zwey oder mehr vollkommene Quinten in gerader Bewegung unmittelbar auf einander empfindet; was Wunder alſo, daß dergleichen Folge für einen der größten Fehler in der Muſik gehalten wird, der, wie geſagt, durch nichts anders, als durch die Darzwiſchenſetzung einer andern ſchicklichen Conſonanz, vermieden werden kann; ja, es ſoll ſo gar der bloſe Verdacht, wenn auch nur eine verdeckte Octave oder Quinte vor einer offenbaren alſo:

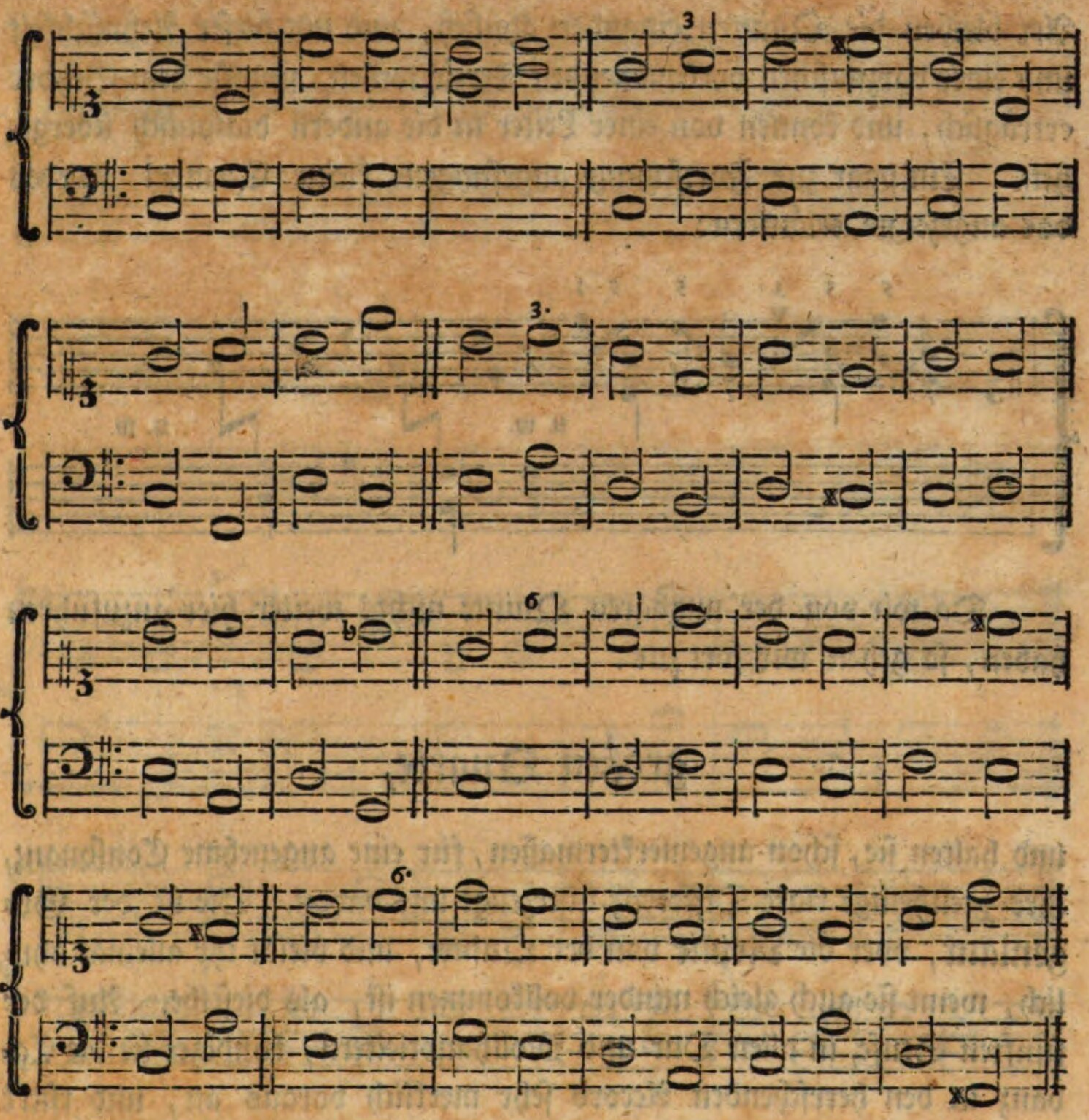


hergeht, dem Gehöre ſchon was höchſt verdrüßliches ſeyn; wir unſers Orts aber, halten dieſes für Octaven und Quintenfolgen, die wohl nur in der Einbildung beſtehen, ſintemal ſie auf der Notenleiter, wie vorher bey 1. und 2. zu befinden, nicht ſichtbar, und in der Klangleiter nicht hörbar ſind. Was verdeckt iſt, kann nicht zugleich geſehen, und was ruhig liegt, nicht auch indem gehört werden. Will ſie jemand in Geſängen von wenig Stimmen, und beſonders in den äußerſten, weil ſie die ſchärfſten ſind, vermeiden, dem wollen wir es nicht verdenken. Außerdem, ſcheinen uns die umgekehrten, die ſogenannt bemäntelten, und umgekehrt bemäntelten Octaven und Quinten, auch von wenig Erheblichkeit zu ſeyn, jedoch andern Meynungen nicht vorgegriffen zu haben.

Auf was Art man von Quinten in andere Conſonanzen zuläßig gehen kan, geben nachgeſetzte Exempel an:

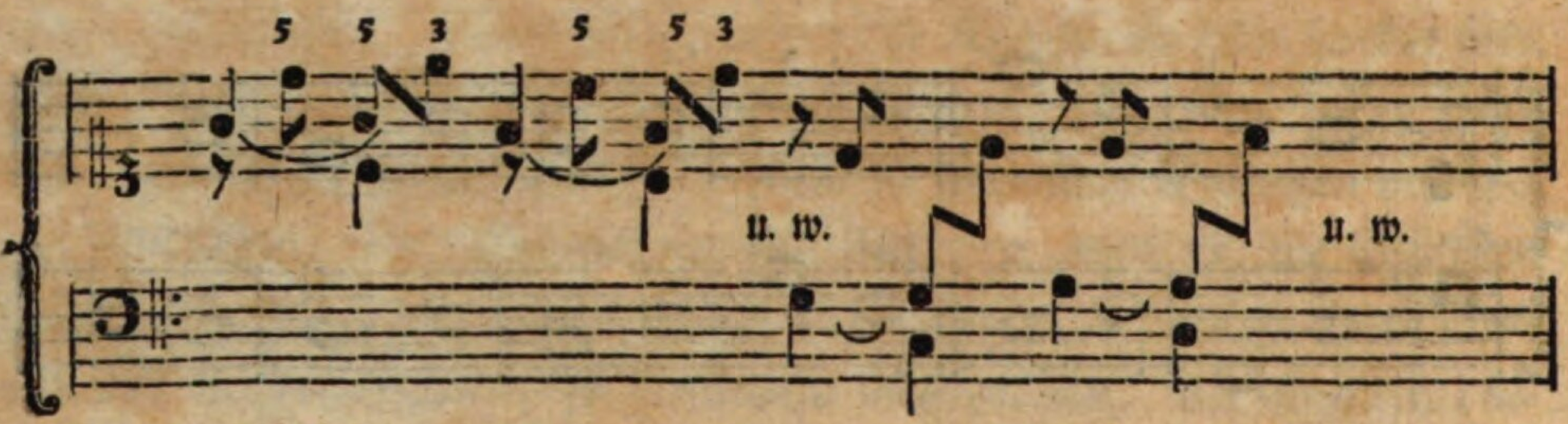






Ueberdieß, können wir nicht unangemerkt laſſen, daß gleichwohl gewiſſermaßen zwey Quinten, nach gerader Bewegung, auf= und abwärts, unmittelbar nach einander folgen können, und das zwar ſolchergeſtalt: wenn nämlich die Unterſtimme einer vorhergehenden Quinte zur Oberſtimme einer darauf folgenden andern wird, denn auf ſolche

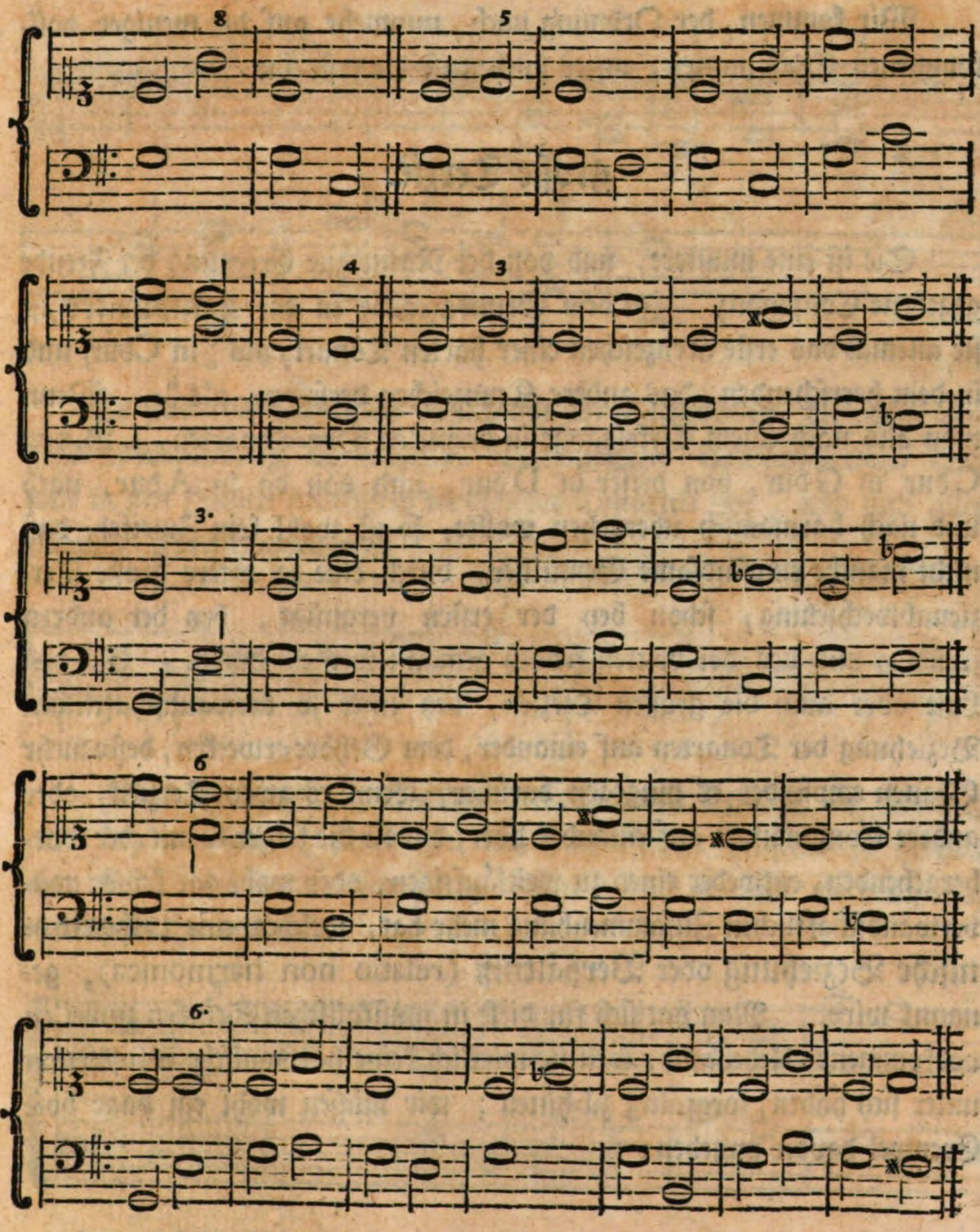
Art bleiben die Quinten einander ähnlich, und um dieſer Aehnlichkeit und einer darzwiſchen vorkommenden Terzie willen, ſind ſie dem Gehöre erträglich, und können von einer Leiter in die andern diatoniſch übergehen. Ein paar zur Fortſetzung angefangene kleine Exempel werden das angezeigte erläutern:



Da wir von der nutzbaren Quinte nichts weiter hier anzuführen haben, ſo gehen wir fort zur

großen Quarte,

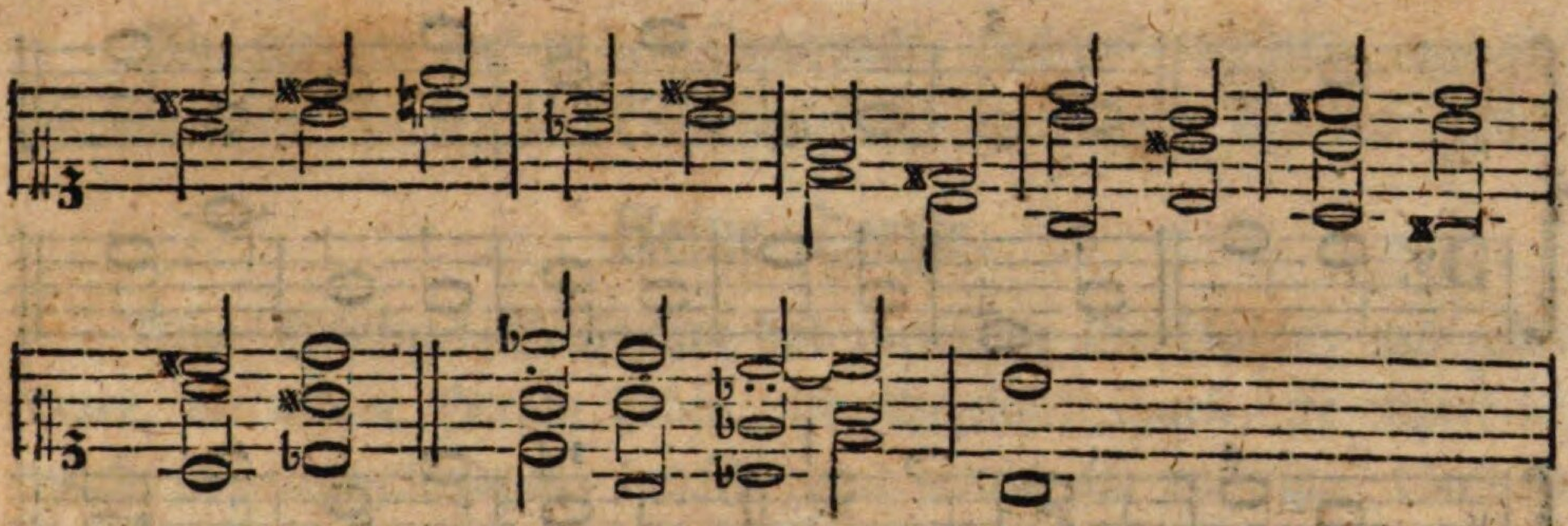
und halten ſie, ſchon angemerktermaßen, für eine angenehme Conſonanz, ihre $\frac{1}{4}$teltheilige klare Differenz überzeugt uns davon. Sie iſt der **Gegenlaut**, oder die **Replik** von der Quinte, und bleibt ihr allemal ähnlich, wenn ſie auch gleich minder vollkommen iſt, als dieſelbe. Auf der fünften Stufe, in allen Dur- und Mollhauptleitern, kündiget ſie die Cadanz in den herrſchenden Accord ſehr merklich voraus an, und rückt darauf in die Terzie, ohn eben gebunden werden zu dürfen, mehr gute Eigenſchaften von ihr zu geſchweigen. Auf die Quarte können alle andere Arten der Conſonanzen, wiewohl eine zierlicher, als die andere, folgen, wie es nachgeſetzte Exempel beweiſen:


8
5
4
3
3.
6
6.

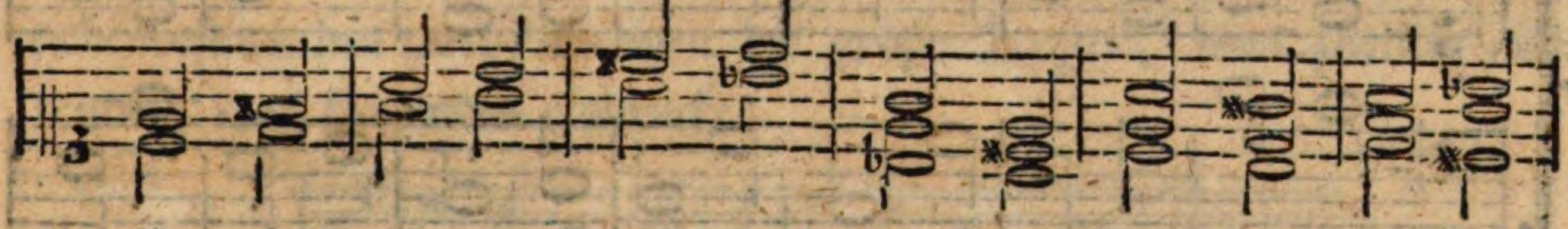
Wir kommen, der Ordnung nach, nunmehr auf die weniger vollkommenen Conſonanzen, unter ſolchen iſt die erſte die

große Terzie.

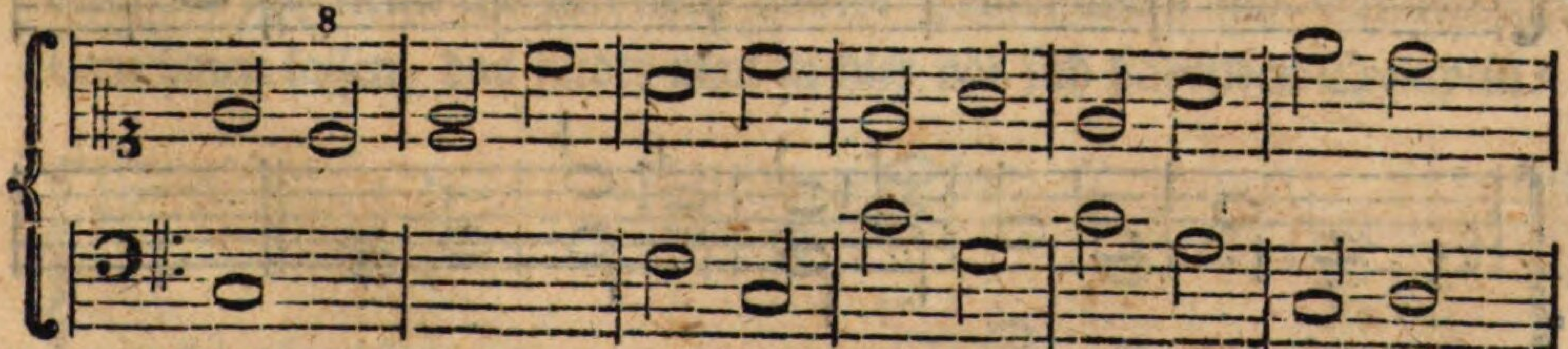
Sie iſt eine muntere, und von der Natur zur Erregung der Freude gegebene Conſonanz. In dem Grundaccorde in der **Hauptleiter** iſt ſie allemal das erſte Kenzeichen einer harten Tonart, als $\frac{e}{c}$ in Cdur, und in dem herrſchenden, das andere Kennzeichen derſelben, als $\frac{h}{g}$. Wenn man alſo nach einem Cirkelgange in dreyerley Dur-Tonarten, z. B. von Cdur in Gdur, von dieſer in Ddur, und von da in Adur, nach und nach harmoniſch übergehen wollte, ſo iſt wohl kein Zweifel, daß nicht manche empfindſame Gemüther, durch eine ſo öftere große Terzienabwechſelung, ſchon bey der erſten vergnügt, bey der andern freudig, und bey der dritten frölich gemacht werden ſollten. So viel Luſt aber auch die großen Terzien, bey einer ſo verwandſchaftlichen Beziehung der Tonarten auf einander, dem Gehöre erwecken, deſto mehr Grauen empfindet es hingegen darüber, wenn es zwey Terzien, oder andere Conſonanzen auf einander hört, davon die folgende mit der vorhergehenden, entweder einen zu weitläuftigen, oder wohl gar keinen tonverwandſchaftlichen Zuſammenhang mehr hat, welches eine **unharmoniſche Beziehung** oder **Verhältniß** (relatio non harmonica), genannt wird. Man hat ſich für dieſe in muſikaliſchen Stücken zuweilen vorkommende Uebellaute, weil ſie wirklich keine harmoniſche Proportion unter ſich haben, ſorgfältig zu hüten; wir müſſen wohl ein paar böſe Exempel davon angeben:

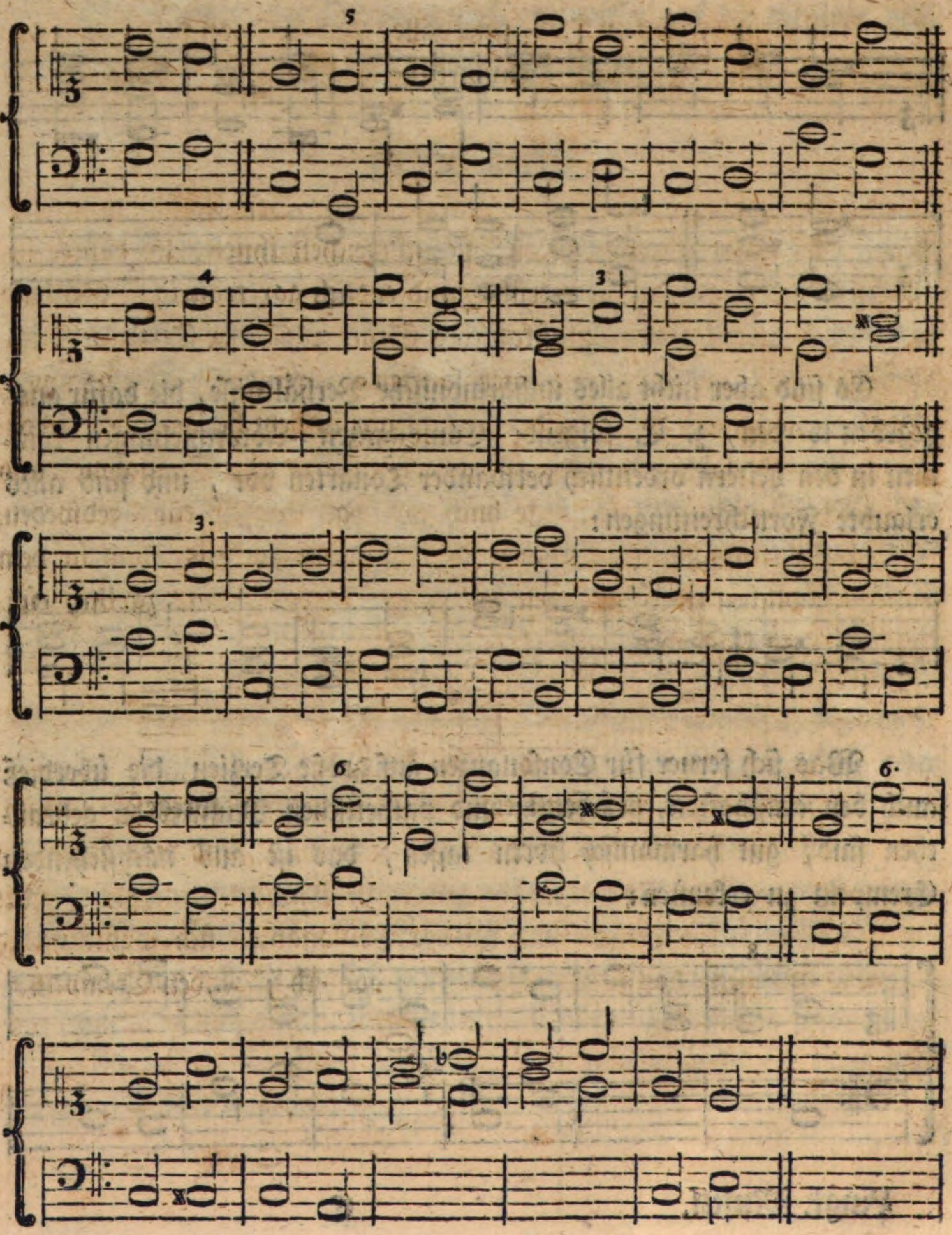


Es ſind aber nicht alles unharmoniſche Verhältniſſe, die dafür ausgegeben werden, z. E. folgende Conſonanzen-Abwechſelungen kommen in den Leitern ordentlich verwander Tonarten vor, und ſind alles erlaubte Fortſchreitungen:



Was ſich ferner für Conſonanzen auf große Terzien, die überdieß auch bey ernſthaften, prächtigen und pathetiſchen Muſiken zu gebrauchen ſind, gut harmoniſch hören laſſen, das iſt aus nachſtehenden Exempeln zu erkennen:

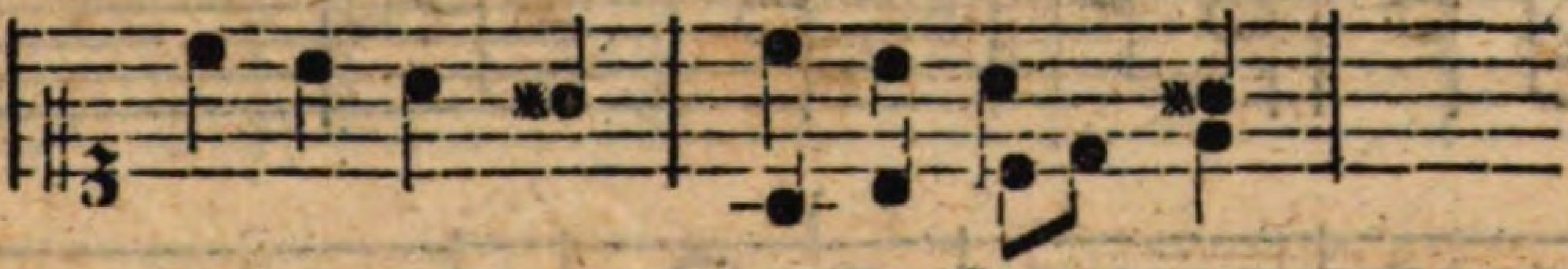




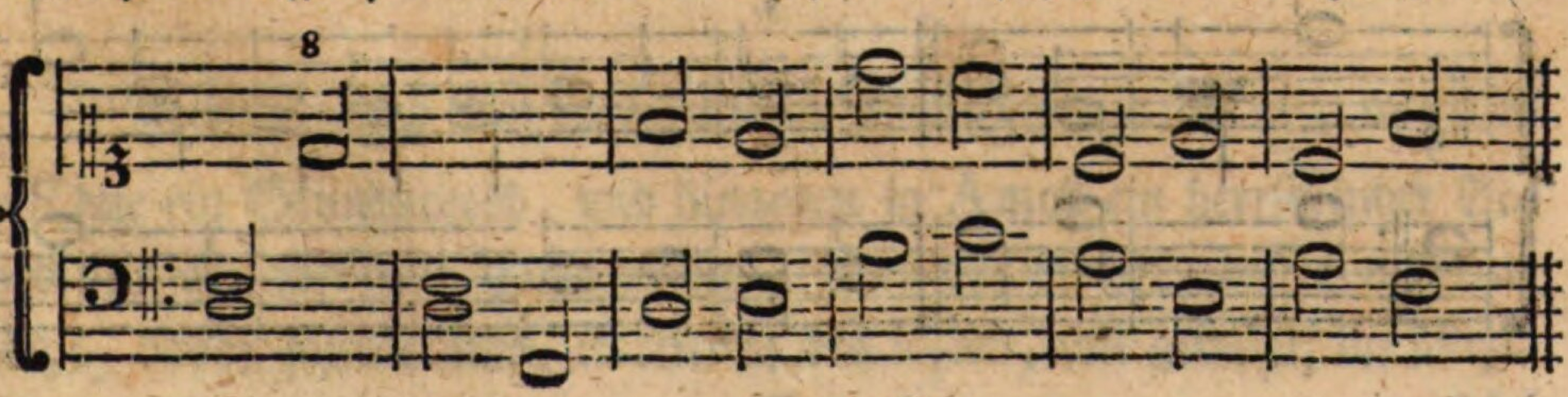
Wir wenden uns zu dem Intervalle, das juſt von dem, was wir itzo betrachtet haben, die Gegenwürkung vorbringt, und das iſt die

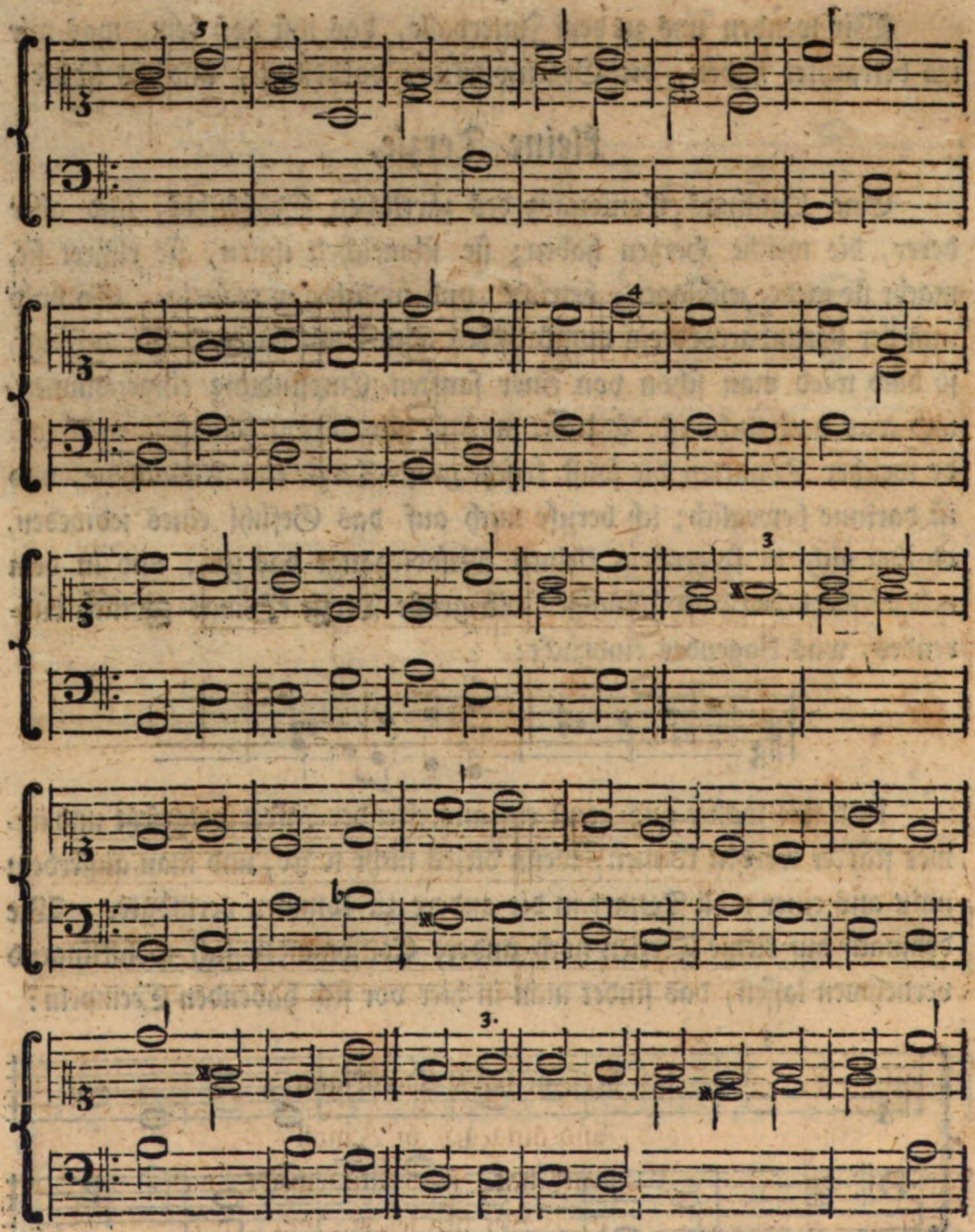
kleine Terzie,

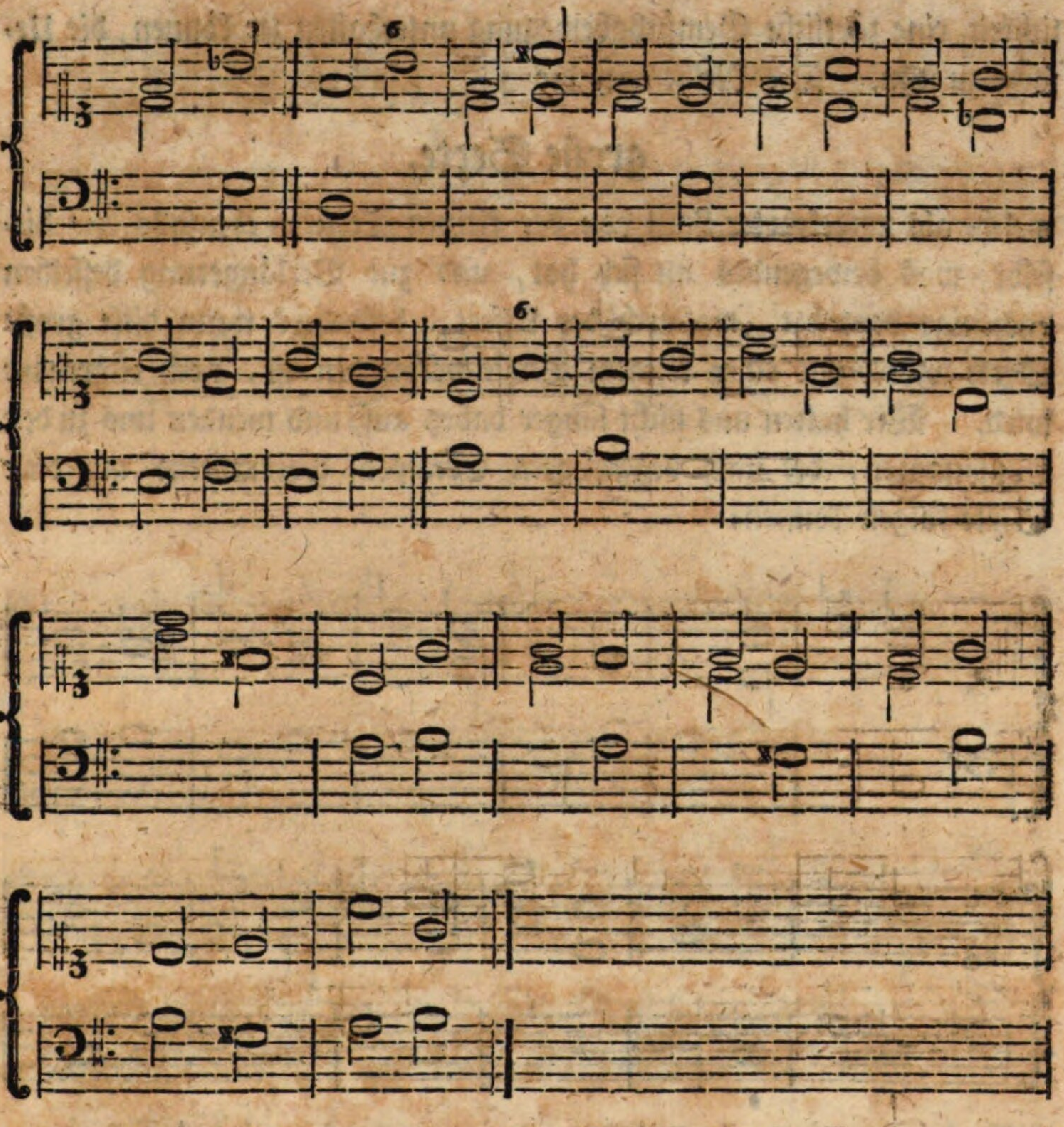
Eine Lieblings-Conſonanz des zärtlichen Geſchlechts, und aller derer, die weiche Herzen haben; ſie ſchmeichelt ihnen, ſie rühret ſie, macht ſie niedergeſchlagen, betrübt, und endlich gar traurig. So bald nun der Grundaccord ein muſikaliſches Stück mit dieſer Terzie anfängt, ſo bald wird man ſchon von einer ſanften Empfindung eingenommen, und was noch mehr iſt, ſo leidet auch ſo gar in dem herrſchenden Accorde weicher Tonarten die ſonſt friſche große Terzie eine Ausnahme, und iſt darinne beweglich; ich berufe mich auf das Gefühl eines jedweden, ob ihm nicht in folgendem kleinen Melodiegange das gis, und in dem nebenbefindlichen zweyſtimmigen die große Terzie $\frac{gis}{e}$ was zärtlich rührendes, was klagendes eindrückt:



Und wie wollte auch ſonſt ein angreifender Affect fortgeſetzt und immer ſtärker werden können, wenn dieſes nicht wäre, und man außerdem nicht aus einer moll Tonart in die andere zu kommen vermögte. Wie demnach auf kleine Terzien noch andere Conſonanzen ſich wohlklingend vernehmen laſſen, das findet man in hier vor ſich habenden Exempeln:





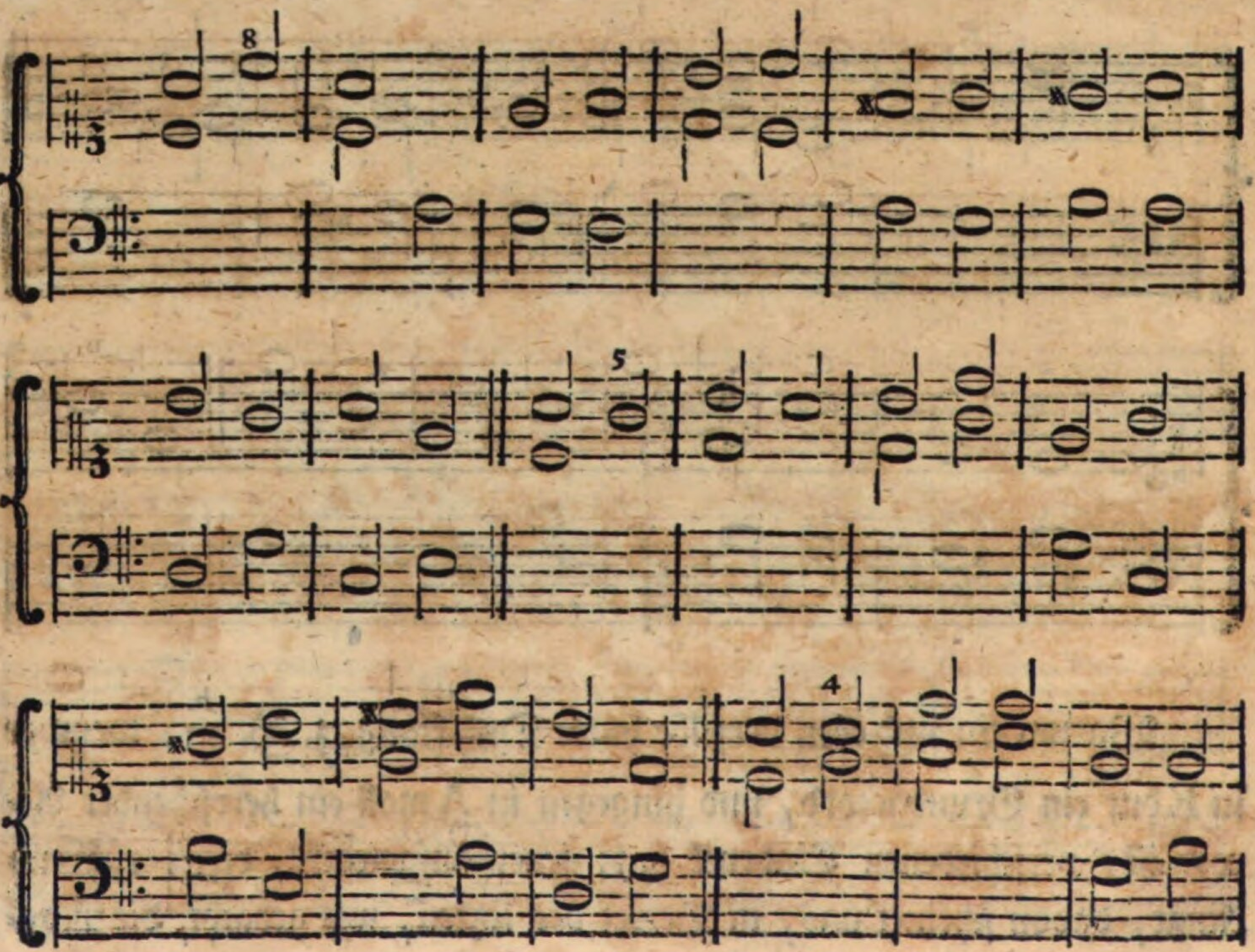


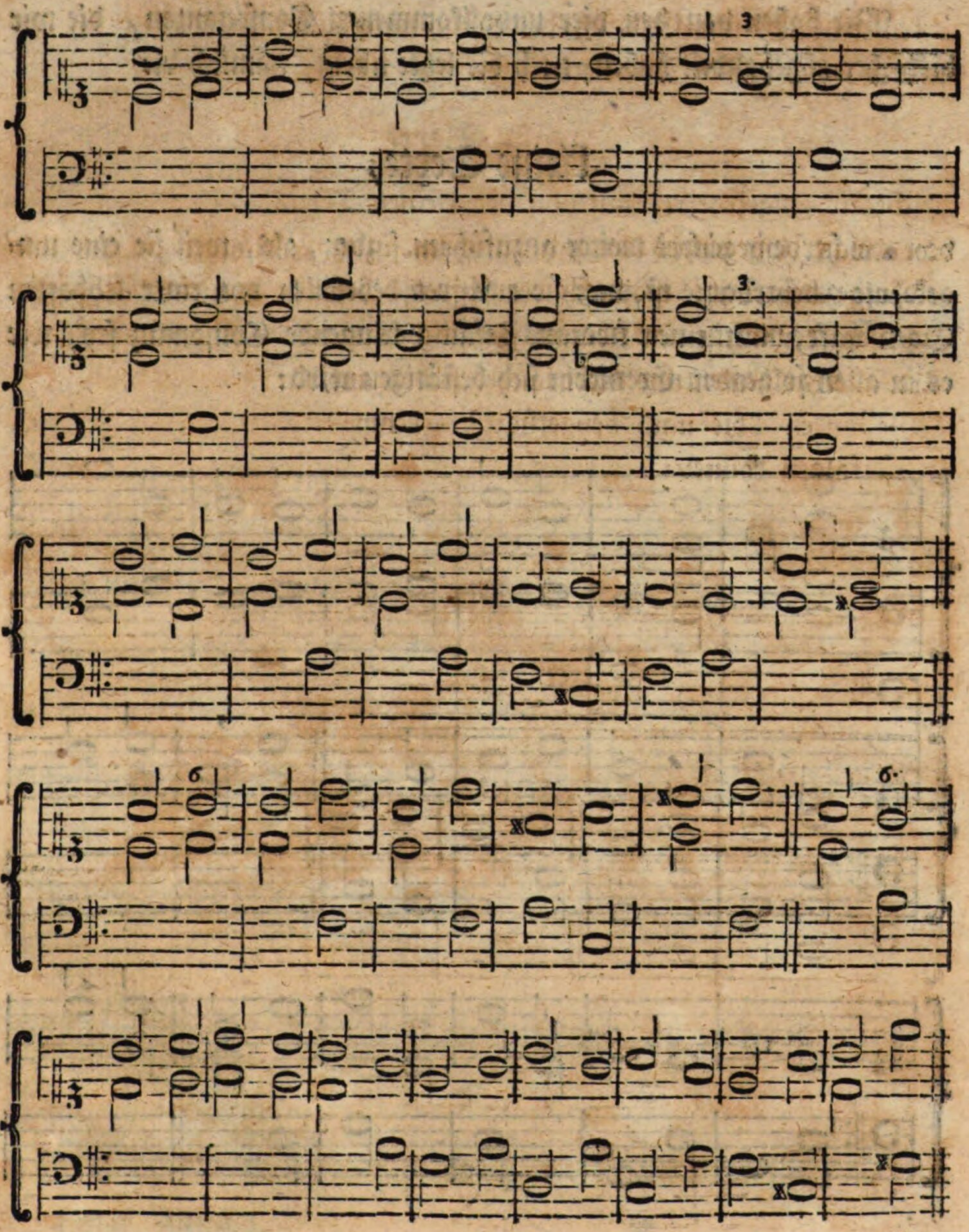
Warum ein und eben derſelbe harte Dreyklang, z. B. h gis e, wenn er in E dur ein Grundaccord, und hingegen in A moll ein herrſchender Accord iſt; verſchiedenen Eindruck hat, jener aufgeweckt, dieſer rührend klingt, davon ſcheinet uns, in Betref des letzten, wie gedacht, die Mög-

lichkeit, eine zärtliche Gemüthsbewegung unterhalten zu können, die Urſache zu ſeyn. Die Reihe trift die

große Sexte,

welche als umgekehrter Laut von der kleinen Terzie, ebenfalls wie dieſelbe, was bewegendes an ſich hat, und zur Verlängerung deſſelben dasjenige beyträgt, wodurch der Affect, beſonders wenn dieſe große Sexte wieder mit einer kleinem Terzie verbunden iſt, noch rührender wird. Wir halten uns nicht länger dabey auf, und wenden uns zu den Conſonanzen, die nach beygefügten Exempeln wohllautend auf dieſe Sexte folgen können:



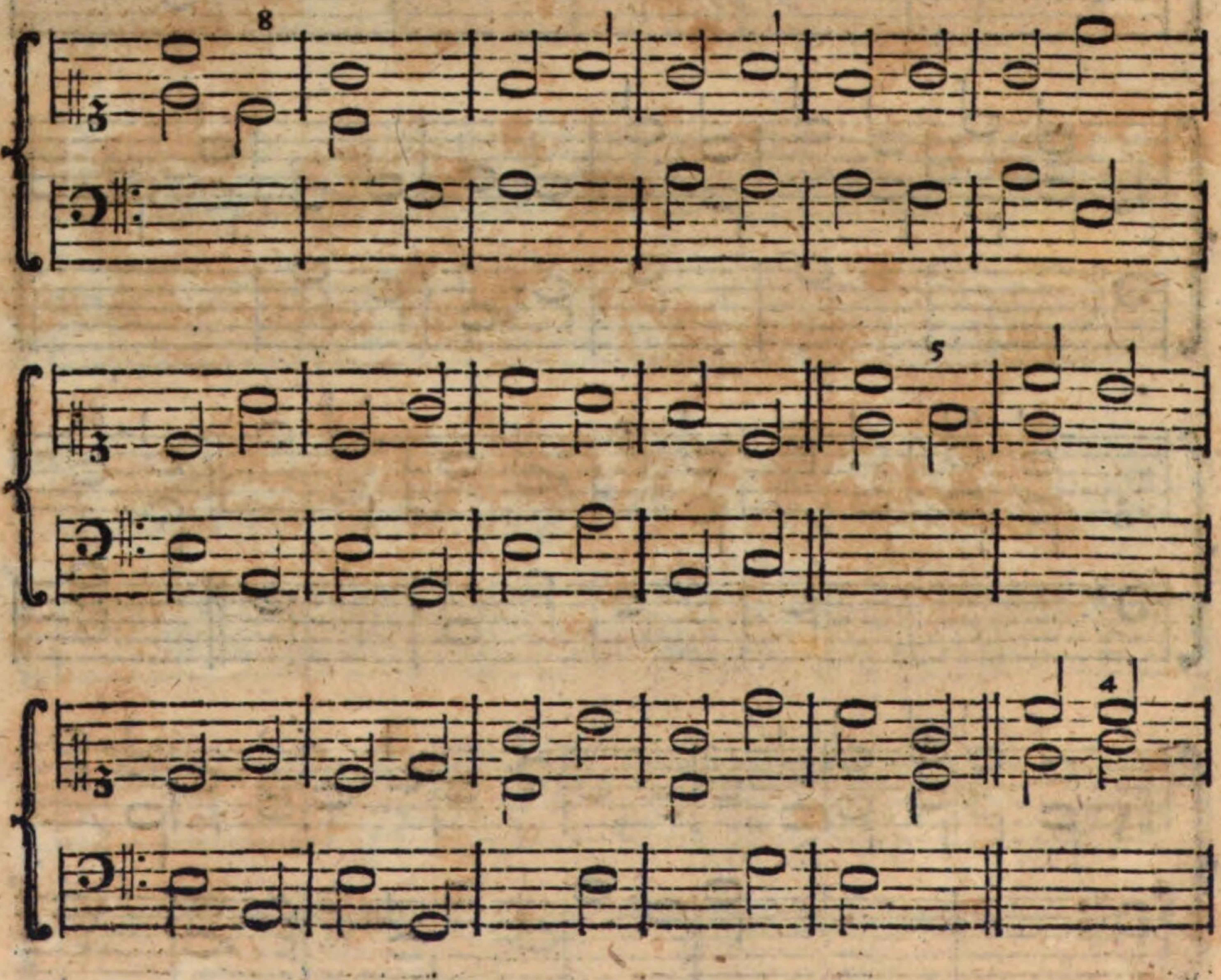


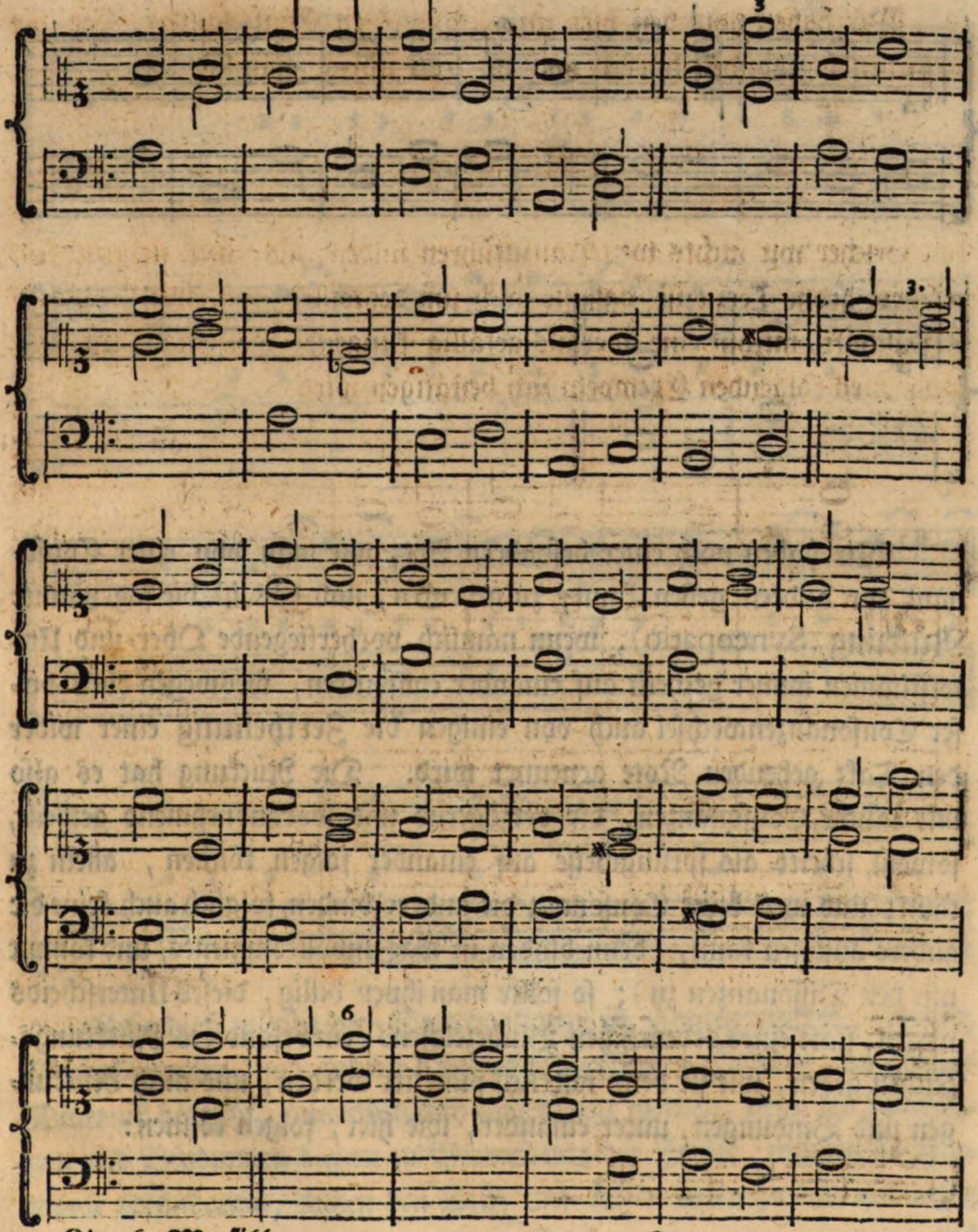
Wir

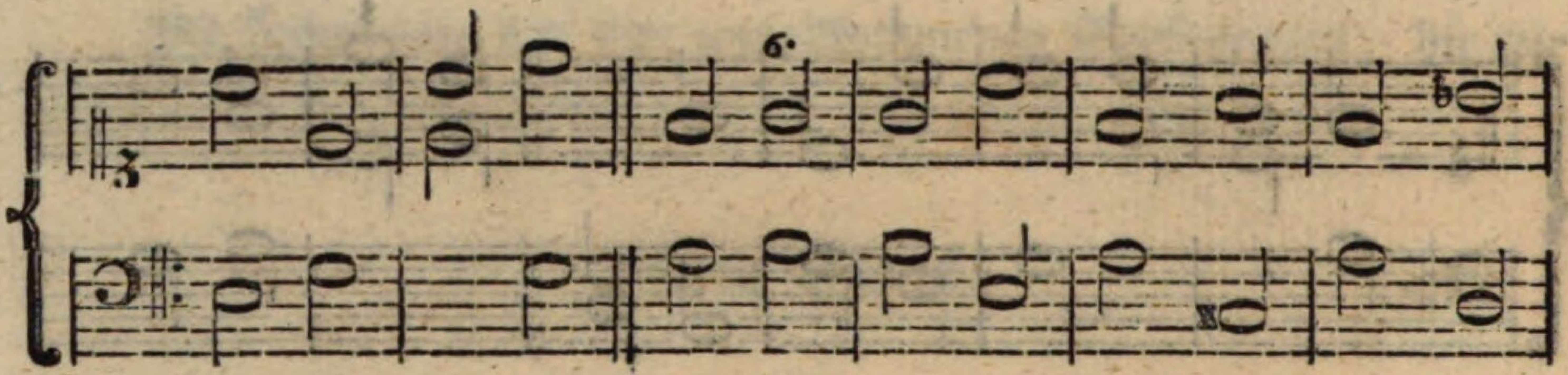
Wir haben von den vier unvollkommenen Conſonanzen, die wir bishieher abgehandelt haben, noch die letzte übrig, nämlich die

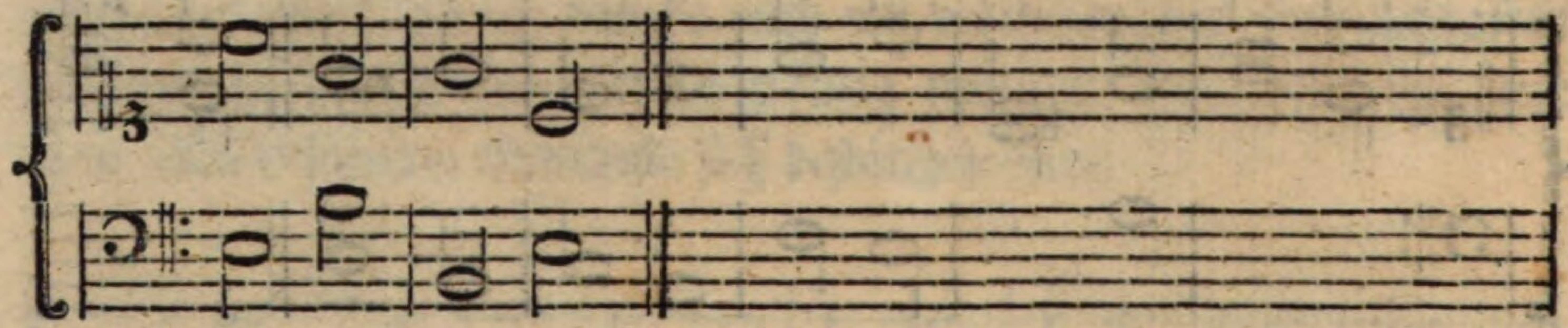
kleine Sexte,

von welcher wir nichts weiter anzuführen finden, als, weil ſie eine umgekehrte große Terzie iſt, daß ſie auch um deswillen von einer lebhaften Eigenſchaft, mithin eine überaus gefällig klingende Conſonanz ſey, wie es in allen folgenden Exempeln ſich beſtätigen wird:

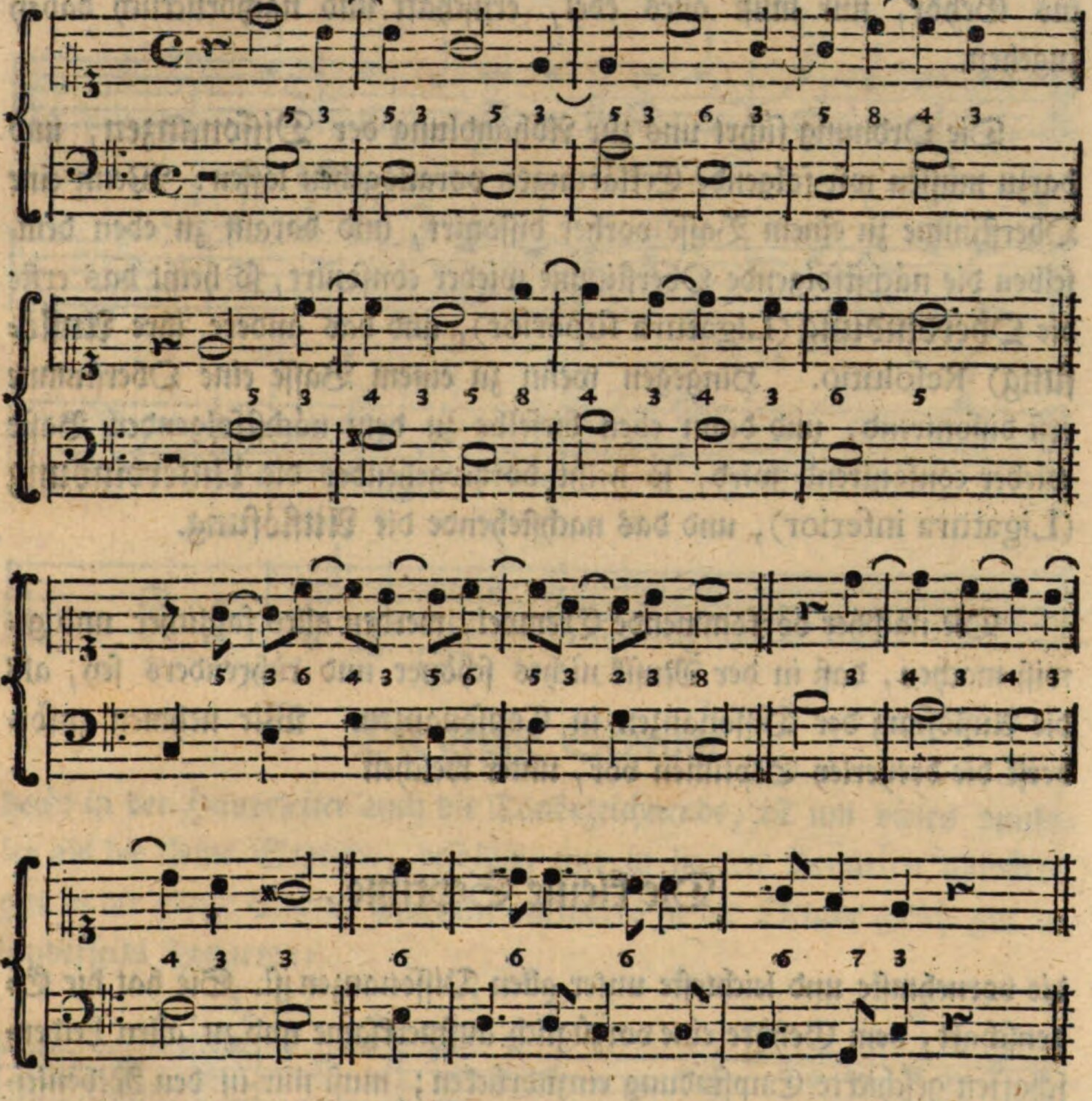








Wir haben noch einer beſondern Art, wie man von einer Conſonanz zur andern gehen kann, zu gedenken, und das iſt die ſogenannte **Rückung** (Syncopatio), wenn nämlich vorherliegende Ober- und Unterſtimmen immer getheilt auf einander conſoniren, weswegen eben dieſer Conſonanzenwechſel auch von einigen die **Zertheilung** einer wider den Takt gehenden Note genennet wird. Die Rückung hat es alſo mit lauter Conſonanzen, die verzögernd und vorausnehmend getheilt, ſowohl ſchritt- als ſprungweiſe auf einander folgen können, allein zu thun; und weil keine Conſonanz die andere binden, folglich auch keine die andere auflöſen kann, (denn binden iſt was unvollkommenes, und kommt nur den Diſſonanzen zu); ſo ſollte man ihnen billig, dieſes Unterſcheids wegen, ſtatt eines ordentlichen Bindezeichens, ein beſonderes Rückkungszeichen geben, wie ſie denn wirklich punktirt werden, und auch Rückungen und Bindungen, unter einander, wie hier, folgen können:



Ueberdieß müſſen die Syncopationen in Contrapunkten, Fugen, Nachahmungen, und andern dergleichen künſtlichen Stücken, wo genaue Diatonik herrſcht, unausbleiblich angebracht werden, denn die Rückungen und Bindungen dienen zu Vermeidung der Fehler, machen die Harmonie veränderlich, putzen den Stil, und fallen ausnehmend anmuthig ins

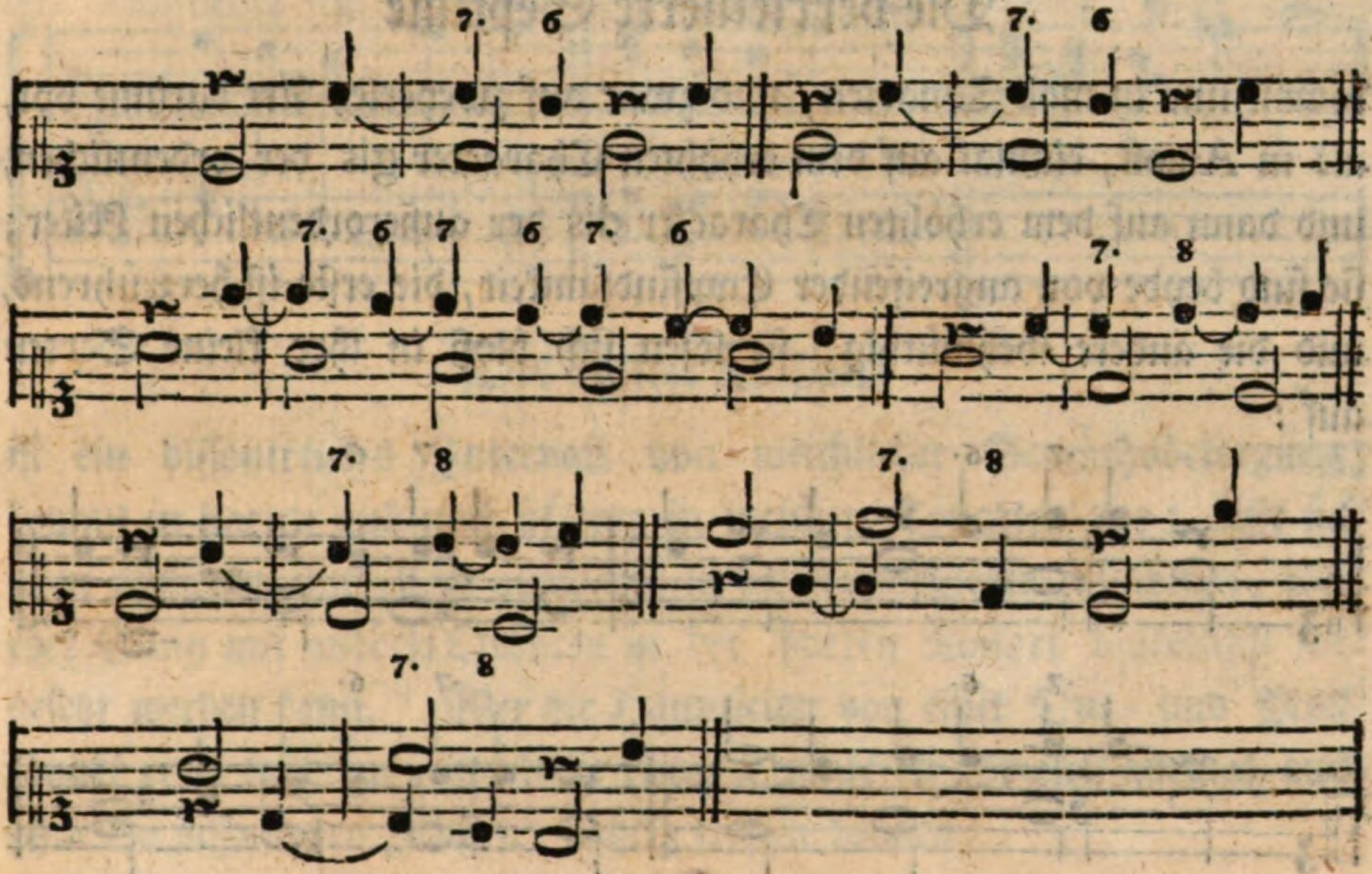
ins Gehör, nur muß alles edel, ernſthaft und nachdrücklich dabey zugehen.

Die Ordnung führt uns zur Abhandlung der **Diſſonanzen**, und darzu müſſen wir folgende Erklärungen vorausgehen laſſen: Wenn eine Oberſtimme zu einem Baſſe vorher diſſonirt, und darauf zu eben demſelben die nächſtfolgende Oberſtimme wieder conſonirt, ſo heißt das erſte die **Oberbindung** (Ligatura ſuperior), und das andere ihre **Auflöſung**) Reſolutio. Hingegen wenn zu einem Baſſe eine Oberſtimme erſt diſſonirend, und dann eben dieſelbe zu dem nächſtfolgenden Baſſe wieder conſonirend wird, ſo heißt vorhergehendes die **Unterbindung** (Ligatura inferior), und das nachſtehende die **Auflöſung**.

Die nachher vorkommende Exempel, werden alles faßlicher und gewiß machen, daß in der Muſik nichts ſchöner und rührenders ſey, als die Auflöſung der Diſſonanzen in Conſonanzen. Wir nehmen zuförderſt die dreyerley Septimen vor, unter welchen

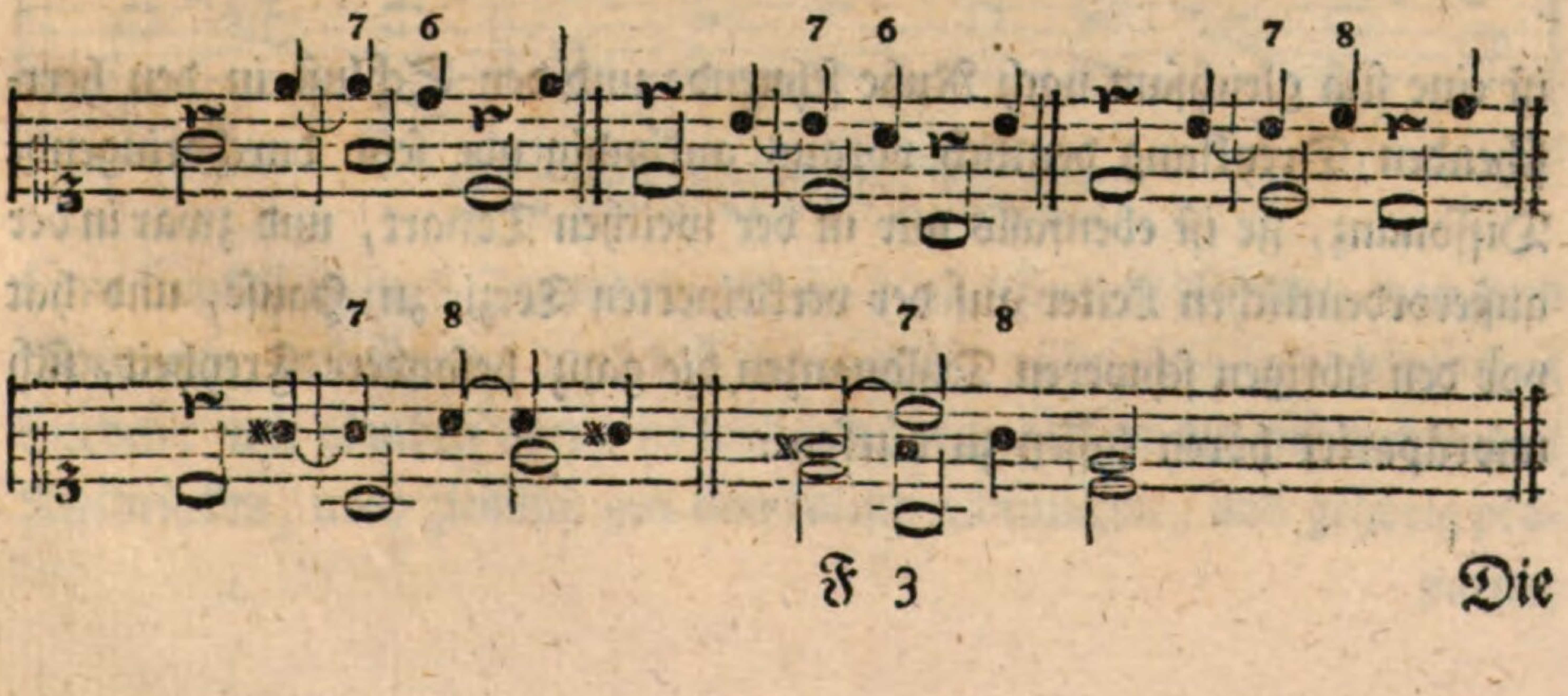
Die kleine Septime

die vornehmſte und leichteſte unter allen Diſſonanzen iſt. Sie hat die Eigenſchaft, dem Gehöre eine vorzüglich aufmerkſame und zu allen Leidenſchaften geſchickte Empfindung einzudrücken; muß nur in den Nebenleitern zur Oberbindung vorbereitet werden, reſolvirt abwärts in die Sexte, welcher Gang von einer Leiter zur andern diatoniſch fortgeſetzt werden kann, desgleichen löſt ſie ſich auch, ſowohl oben als unten gebunden, in die Octave auf:



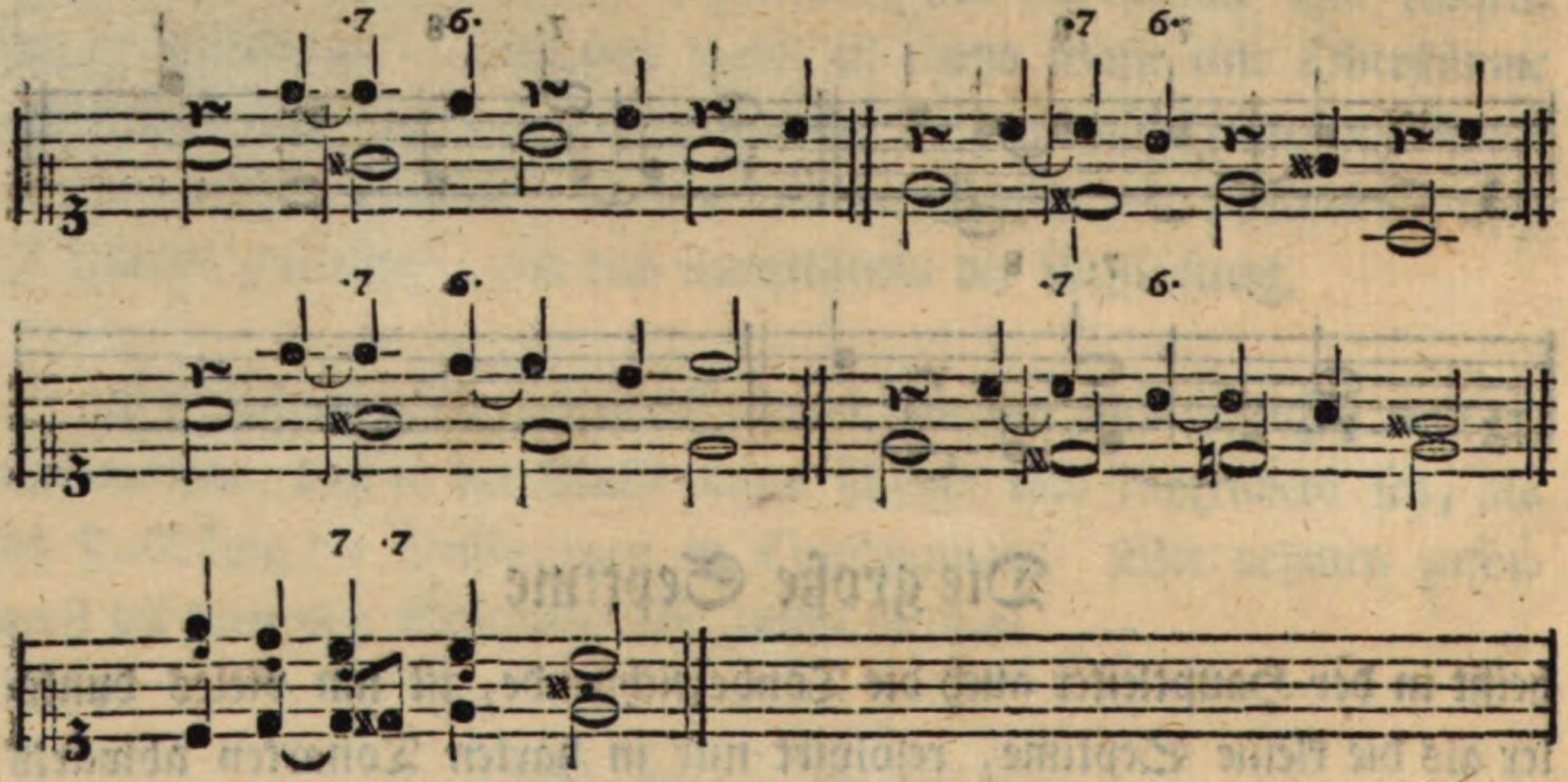
Die große Septime

heißt in der Hauptleiter auch die Tonbezeichnende, iſt um vieles dunkeler als die kleine Septime, reſolvirt nur in harten Tonarten abwärts gut in die große Sexte, hingegen aufwärts in die Octave gleich gut in beyderſeits Tonarten:



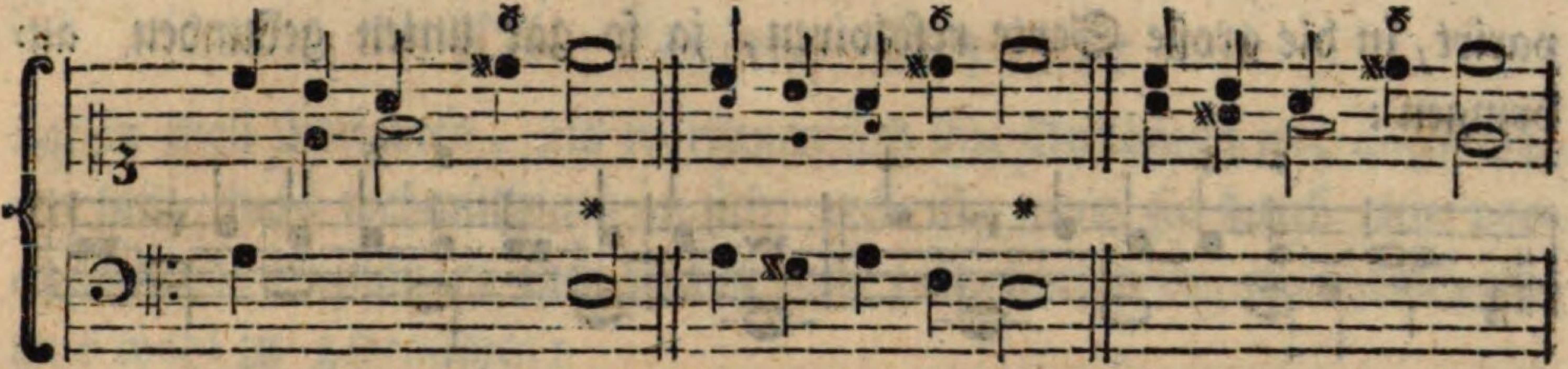
Die verkleinerte Septime

kommt nur in moll Tonarten, und zwar auf zweyerley Art darinne vor, als in Amoll, einmal auf dem erhöhten Character gis der ordentlichen, und dann auf dem erhöhten Character dis der außerordentlichen Leiter; ſie ſind beyde von angreifender Empfindſamkeit, die erſte iſt herzrührend, und die andere wehmüthig; ſie löſen ſich bloß in ihre kleine Sexten auf:



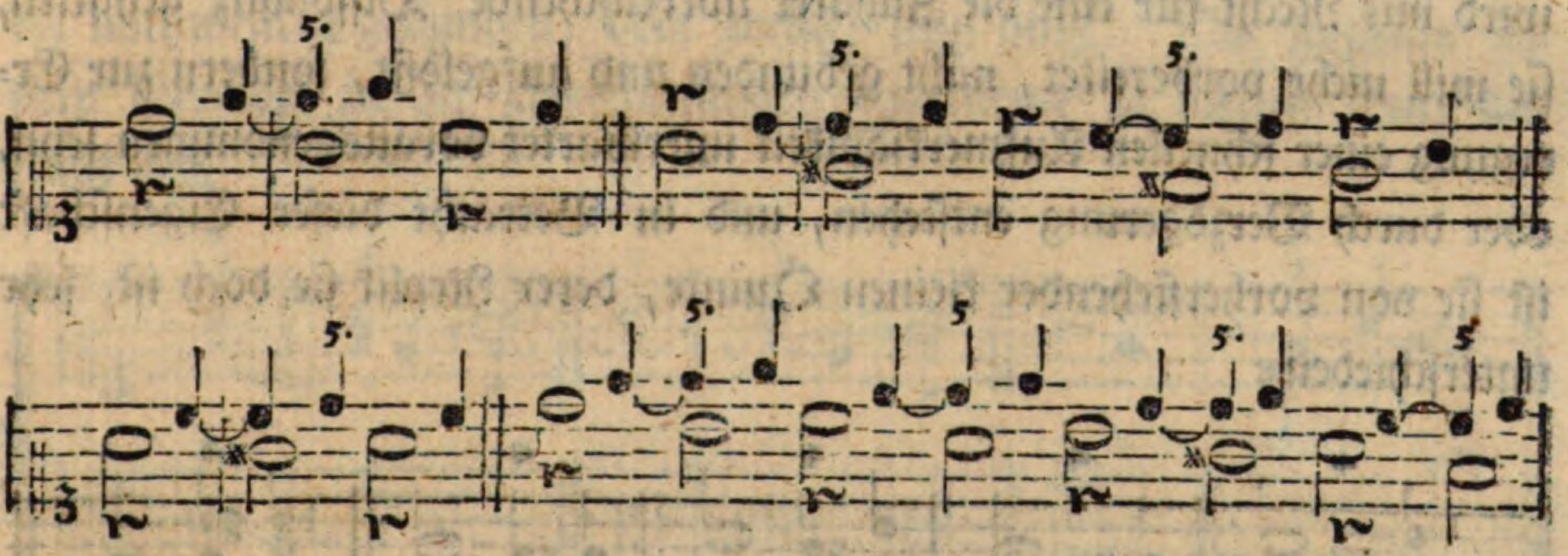
Die vergrößerte Sexte

iſt eine ſich gleichſam nach Ruhe ſehnende und den Schluß in den herrſchenden Dreyklang deutlich voraus ankündigende ſehr durchdringende Diſſonanz, ſie iſt ebenfalls nur in der weichen Tonart, und zwar in der außerordentlichen Leiter auf der verkleinerten Terzie zu Hauſe, und hat vor den übrigen ſchweren Diſſonanzen die ganz beſondere Freyheit, ſich unpräparirt hören laſſen zu dürfen:



Die kleine Quinte

iſt ein diſſonirendes Intervall von weichlicher Gemüthsbewegung; kommt in harten und noch öfterer in weichen Tonarten vor; läßt ſich oben gebunden nur allein aufwärts in die kleine Sexte reſolviren, welcher Gang mit andern Quinten in der harten Tonart diatoniſch forgeſetzt werden kann. Wer die Hauptleiter von einer Dur- und Molltonart recht inne hat, wird die kleine Quinte im Spielen allemal, auch ohne ein beſonderes Zeichen, richtig treffen können:

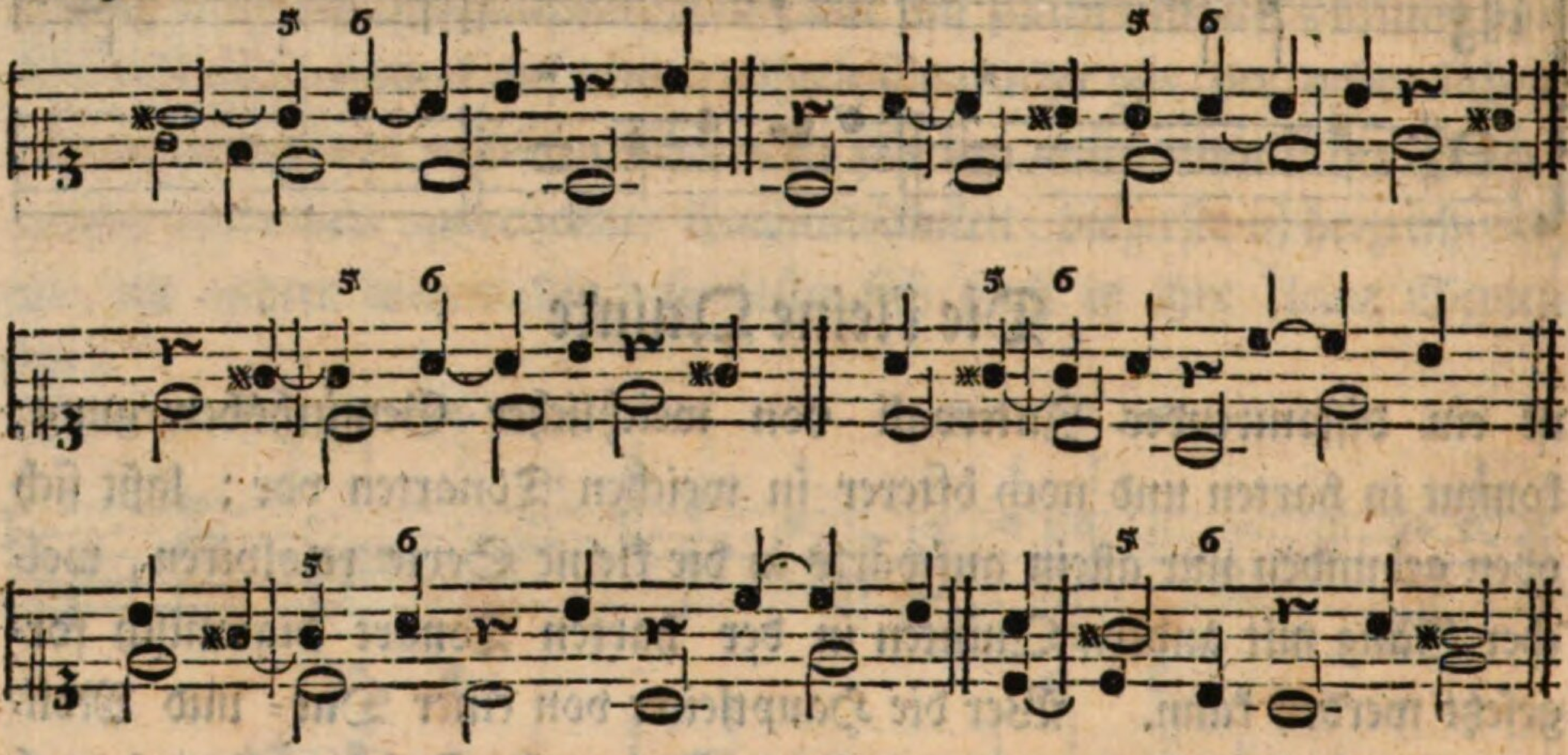


Die vergrößerte Quinte

kann freylich in moll Tonarten, wo ſie ganz allein vorkommt, von dem Vorwurfe, daß ſie eine dunkele Diſſonanz iſt, nicht ganz frey geſprochen werden; wir glauben aber, ſie laſſe ſich, inſonderheit bey ſchwankenden Ausdrücken, noch ziemlich gut muſikaliſch gebrauchen, und gehörig prä-

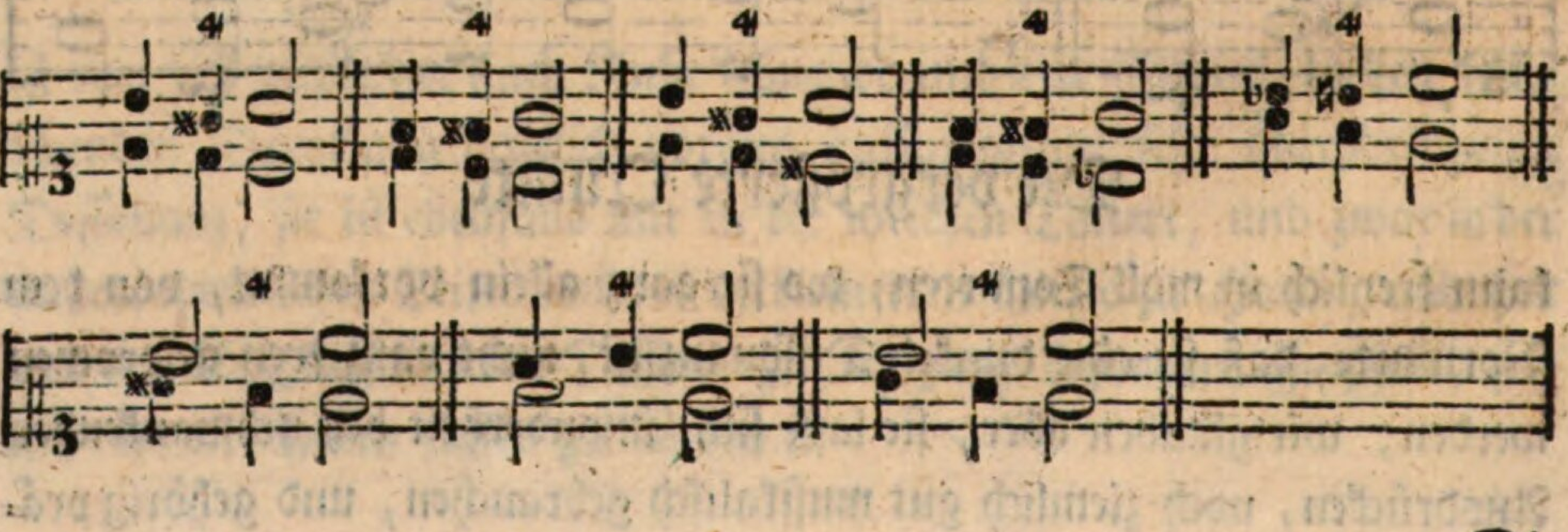
parirt,

parirt, in die große Sexte reſolviren, ja ſo gar unten gebunden anbringen :



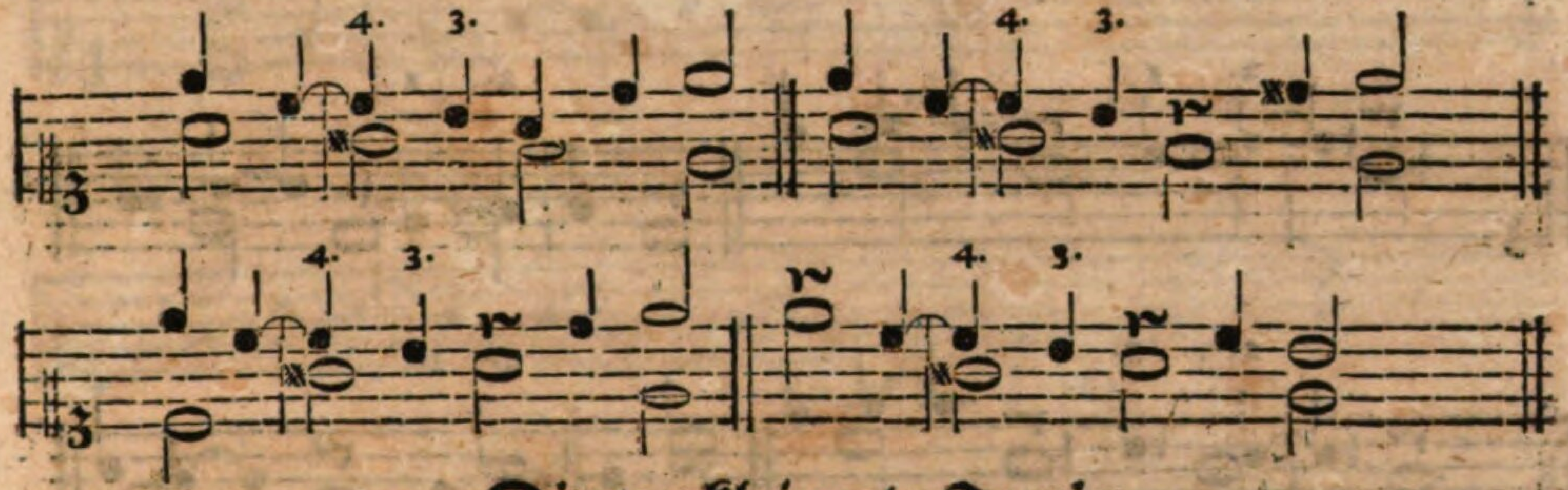
Die vergrößerte Quarte

wird mit Recht für eine die Zuhörer überraſchende Diſſonanz gehalten, ſie will nicht vorbereitet, nicht gebunden und aufgelößt, ſondern zur Erregung einer ſchnellen Aufmerkſamkeit unerwartet vorausgenommen ſeyn, oder durch Verzögerung entſtehen, und in Betracht dieſer Eigenſchaft iſt ſie von vorherſtehender kleinen Quinte, derer Replik ſie doch iſt, ſehr unterſchieden :



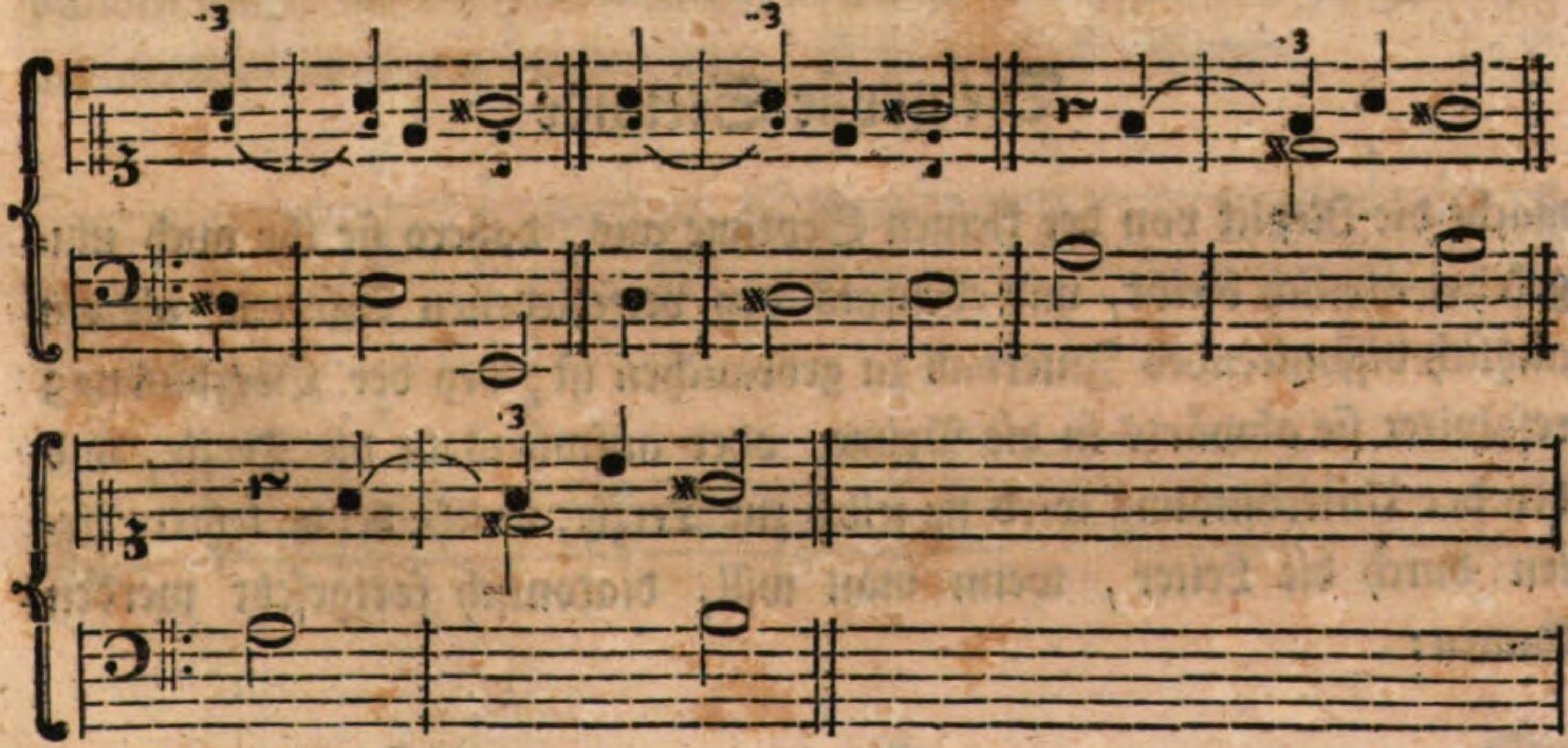
Die kleine Quarte

hat in moll Tonarten, als worinnen ſich ihre Auflöſung nur allein hören läßt, was wehmüthiges an ſich, und iſt, wenn ſie durch eine vorausgehende Conſonanz zum binden recht zubereitet wird, meines Erachtens wohl zu gebrauchen:



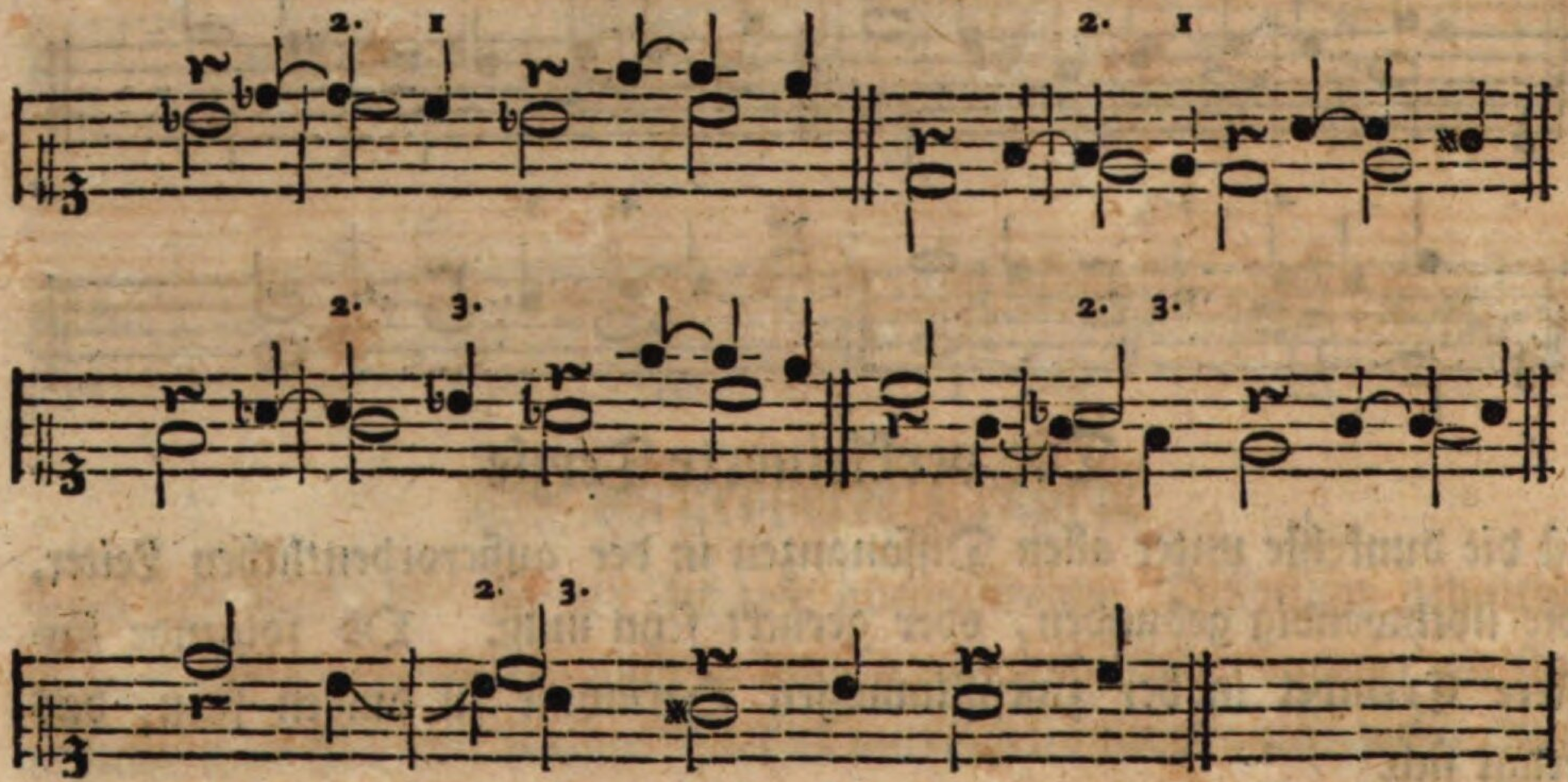
Die verkleinerte Terzie

iſt die dunkelſte unter allen Diſſonanzen in der außerordentlichen Leiter, die nothwendig gebunden, oder gerückt ſeyn muß. Ob folgende finſtere Exempel in der zweyſtimmigen Harmonie zu dulden ſeyn, das fragt ſich.



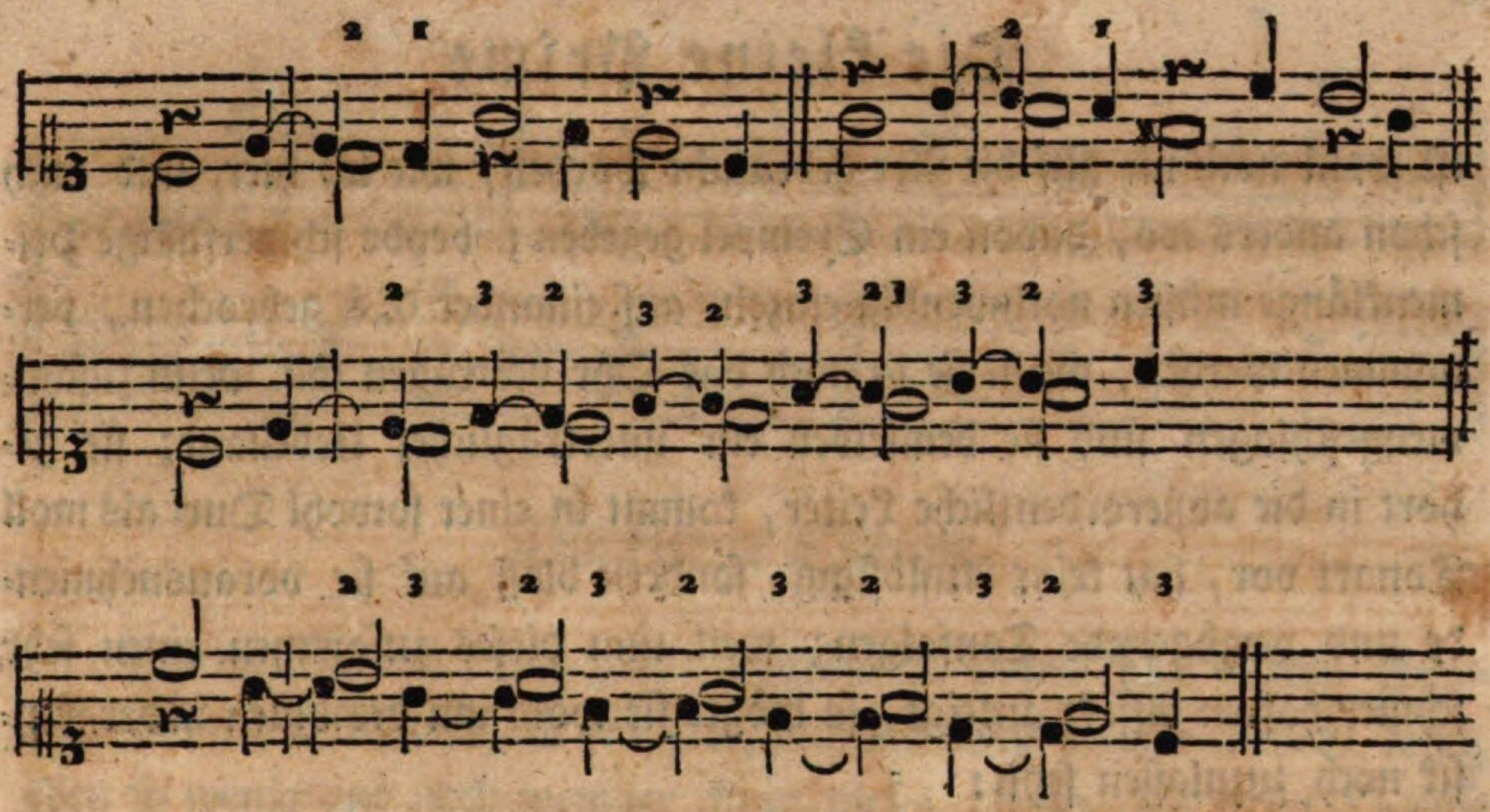
Die kleine Secunde

gehört unter die weichherzigen Diſſonanzen, abſonderlich in moll Tonarten; oben gebunden, lößt ſie ſich rückwärts in die Prime, und vorwärts in die Terzie auf; unten gebunden hingegen, wird ſie durch die Auflöſung ſelbſt zur Terzie.



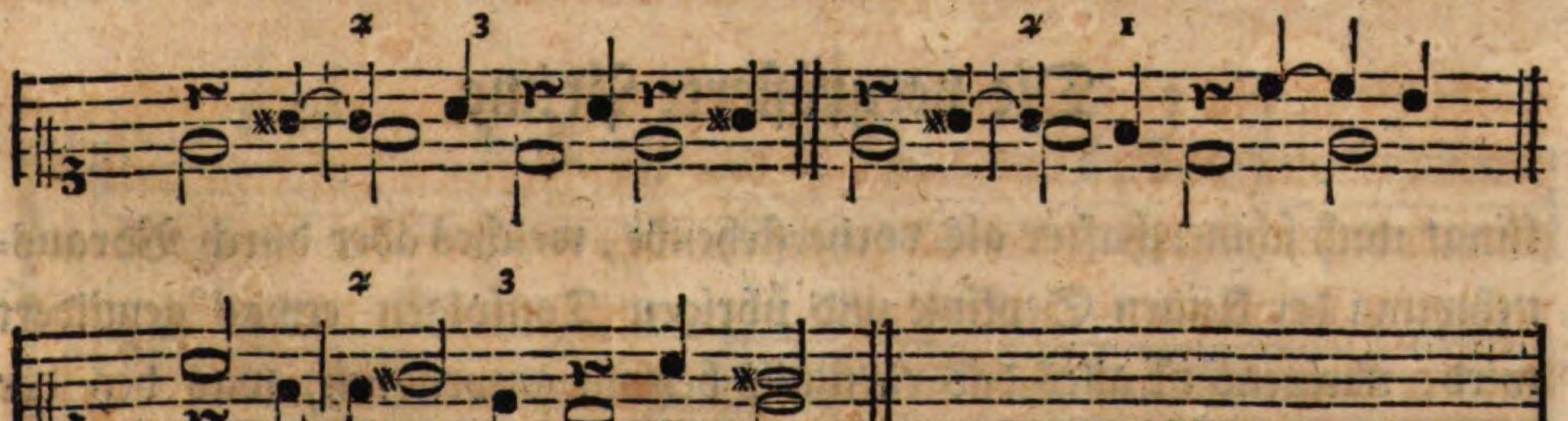
Die große Secunde

macht die Replik von der kleinen Septime aus, dahero ſie ihr auch umgekehrt ähnlich bleibt, und ebenfals bey verſchiedenen Affekten als ein nützlich diſſonirendes Intervall zu gebrauchen iſt; bey der Oberbindung reſolviret ſie abwärts in die Prime, oder aufwärts in die Terzie, und bey der Unterbindung wird ſie ſelbſt zur Terzie, welche beyde letztere Arten durch die Leiter, wenn man will, diatoniſch fortgeſetzt werden können:



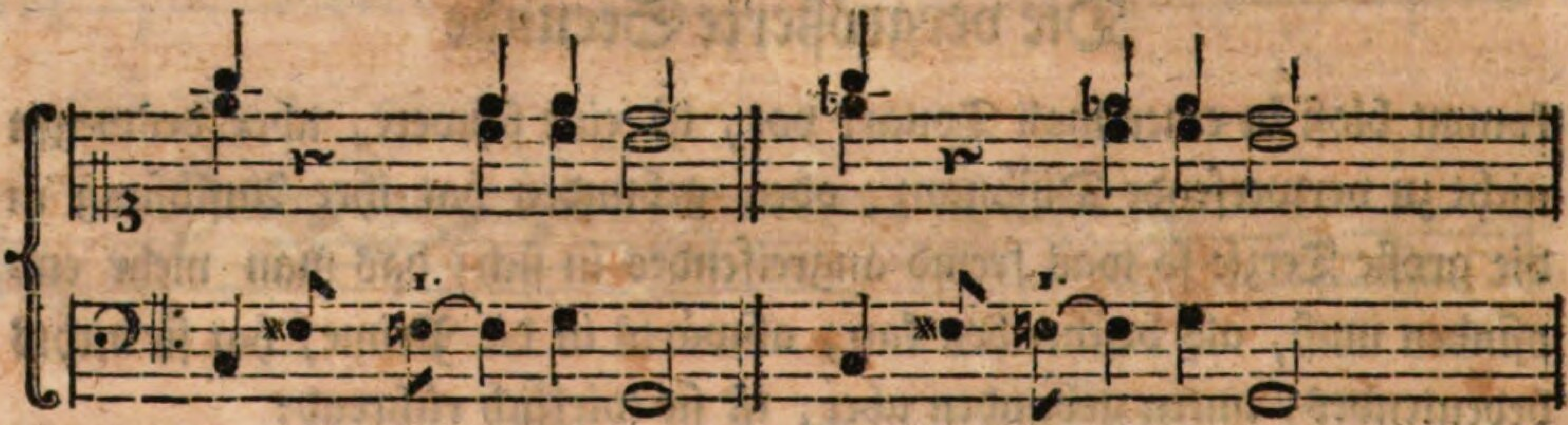
Die vergrößerte Secunde

kommt bloß in einer moll Tonart vor, iſt eine ſchwere, aber deswegen nicht zu verwerfende Diſſonanz; oben gebunden hat ihre Auflöſung in die große Terzie ſo was fremd angreifendes in ſich, das man mehr empfinden muß, als beſchreiben kan; abwärts in die Prime, hat ſie nichts bedeutendes, unten gebunden aber, iſt ſie wirklich rührend:



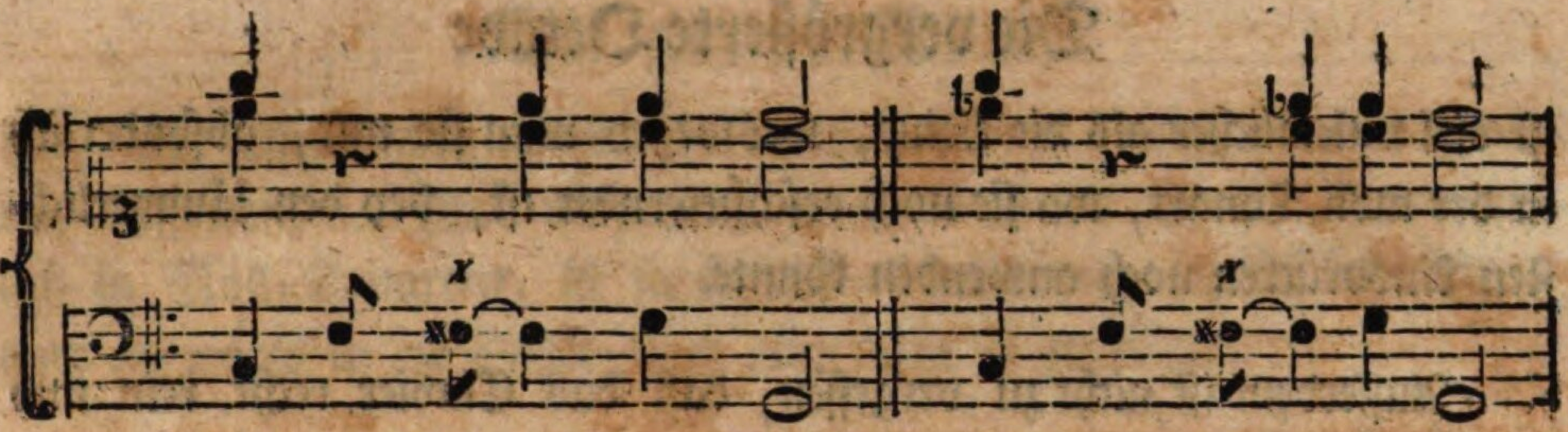
Die kleine Prime

iſt wohl noch nie auf die Art gebraucht worden, wie ich hier, und auch ſchon anders wo, davon ein Exempel gegeben; beyde ſchwerfällige Primenklänge müſſen nothwendig einzeln auf einander d. i. gebrochen, vernommen werden, wenn ſie ja noch das Ohr vertragen ſoll, denn zuſammengeſchlagen ſind ſie demſelben ein unerträglicher Uebellaut; ſie gehört in die außerordentliche Leiter, kommt in einer ſowohl Dur- als moll Tonart vor, hat keine Auflöſung, ſondern bloß auf ſie vorausnehmende und verzögernde Tonfolgen; weil nun dieſes zuſammen einen ſehr ſchmerzhaften Affekt anzeigt, ſo mögte ſie wohl um deswillen in der Muſik noch zuzulaſſen ſeyn:



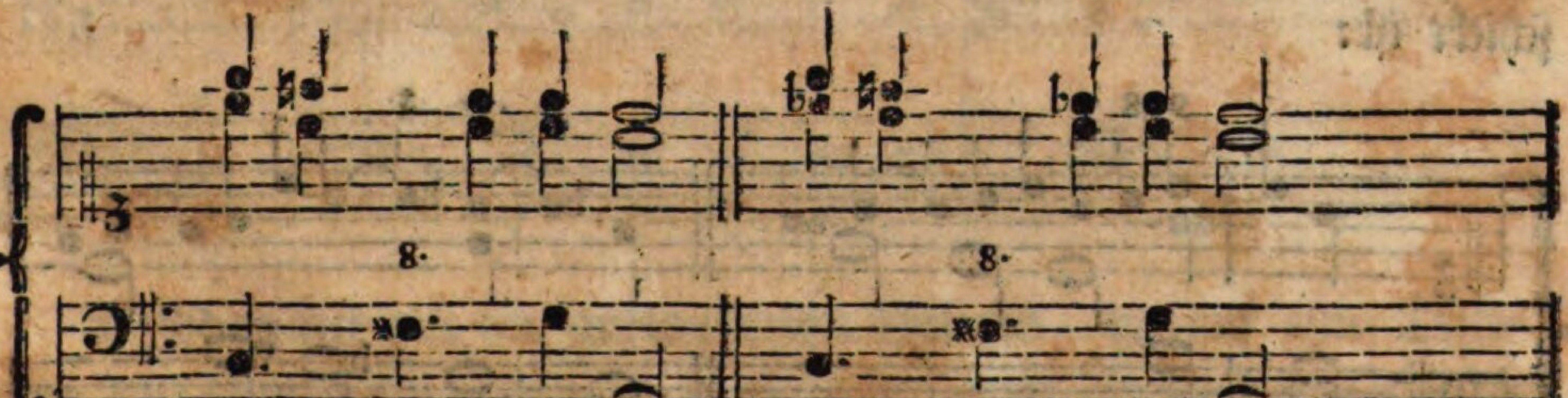
Die vergrößerte Prime

klingt noch ſchmerzhafter als vorherſtehende, welches aber durch Vorausnehmung der kleinen Septime und übrigen Tonfolgen etwas gemildert wird; übrigens iſt alles das ebenfalls bey ihr anwendlich, was bey der kleinen Prime angebracht und erinnert worden:



Die kleine Octave.

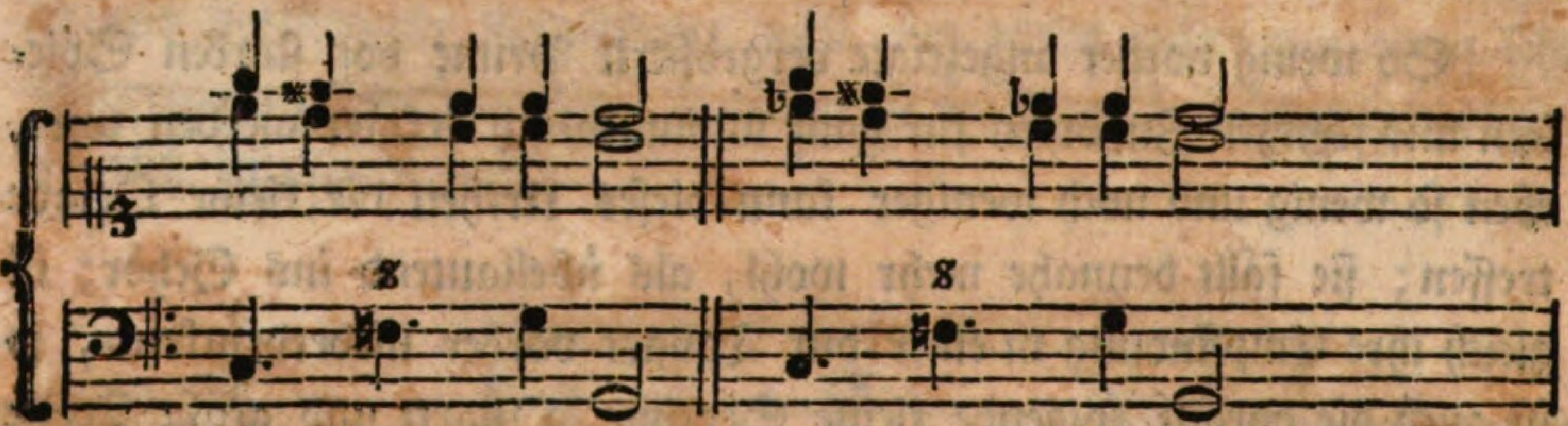
So wenig vorher angezeigte vergrößerte Prime von ſtarken Spielern und fähigen Zuhörern für ganz unmuſikaliſch erklärt werden wird, eben ſo wenig und noch weniger kann dieſes Urtheil die kleine Octave treffen; ſie fällt beynahe mehr wohl, als übellautend ins Gehör; iſt gleich ihre Empfindung in einer dur Tonart vorher niederdrückend, ſo iſt auch die darauf folgende kleine Septime, Quarte und große Terzie nachher wieder erhebend; in eben derſelben moll Tonart iſt ihr Eindruck noch niedergeſchlagener; daher, wenn ſie beyde auf einander abgewechſelt werden, man auch ſchnell auf einander freudiges und trauriges in der Seele erregen kann:



Die vergrößerte Octave

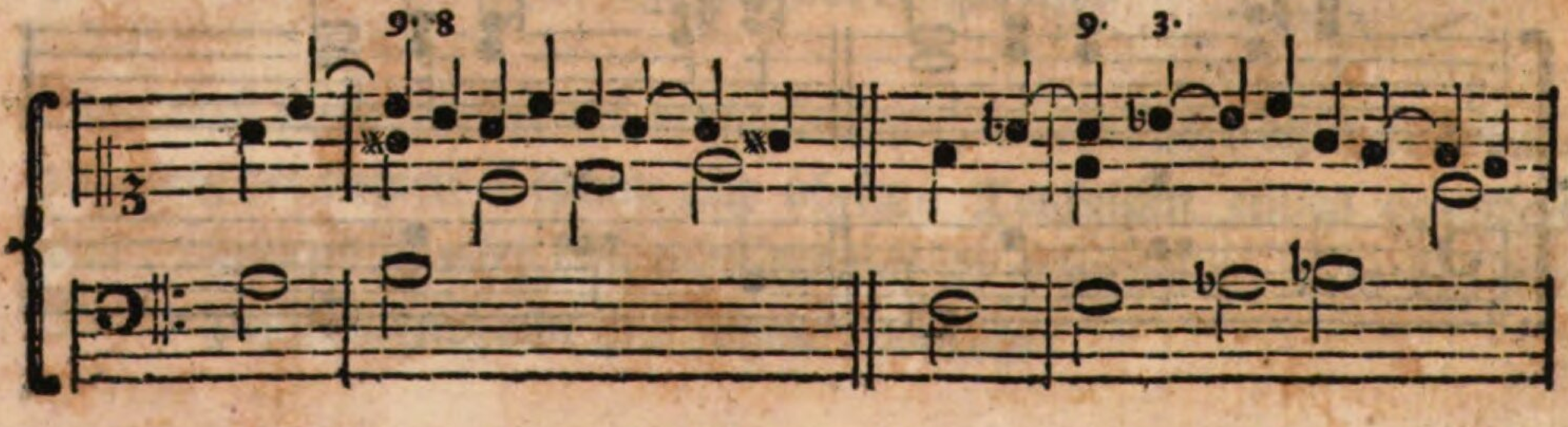
iſt viel unleidlicher als die kleine, weswegen man ſie nur, abſonderlich in der moll Tonart, wo ſie noch erſchütternder iſt, bey den jämmerlichſten Ausdrücken noch anwenden könnte.

Außerdem iſt nicht zu vergeſſen, daß das Clavier recht rein und gleichſchwebend geſtimmt ſeyn müſſe, wenn die diſſonirenden Primen und Octaven ſich leidlich hören laſſen ſollen:



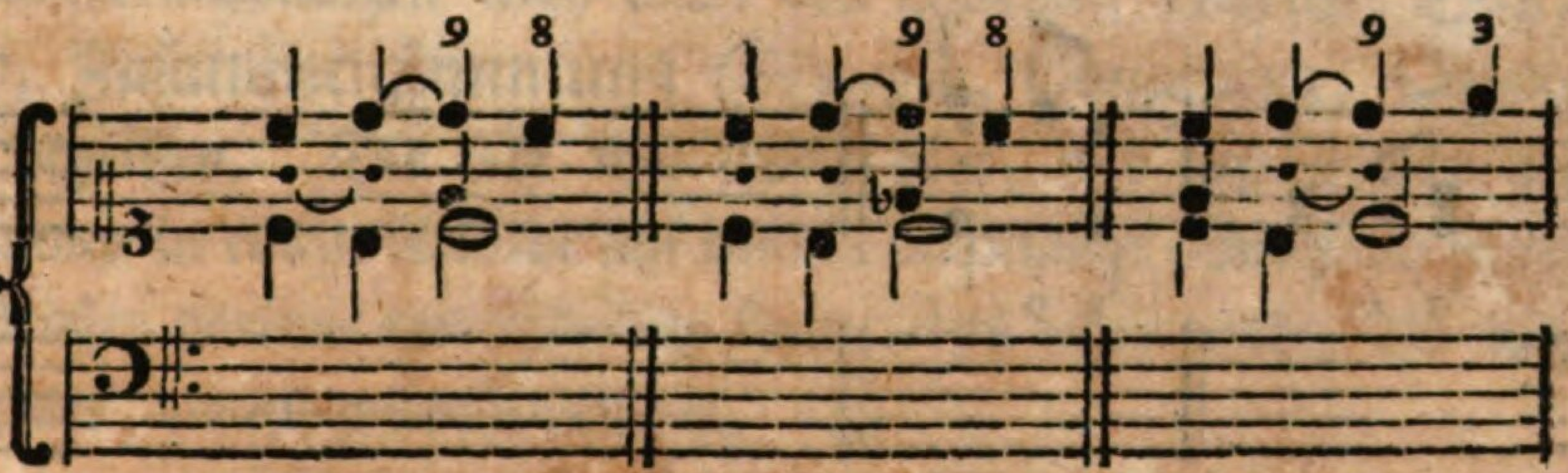
Die kleine None

läßt ſich überaus rührend, ſowohl in die Octave, als Terzie auflöſen, vorzüglich in weichen Tonarten, wo ſie wirklich einen Zuhörer weichherzig zu machen, und dergleichen Gemüthsbewegung zu unterhalten geſchickt iſt:



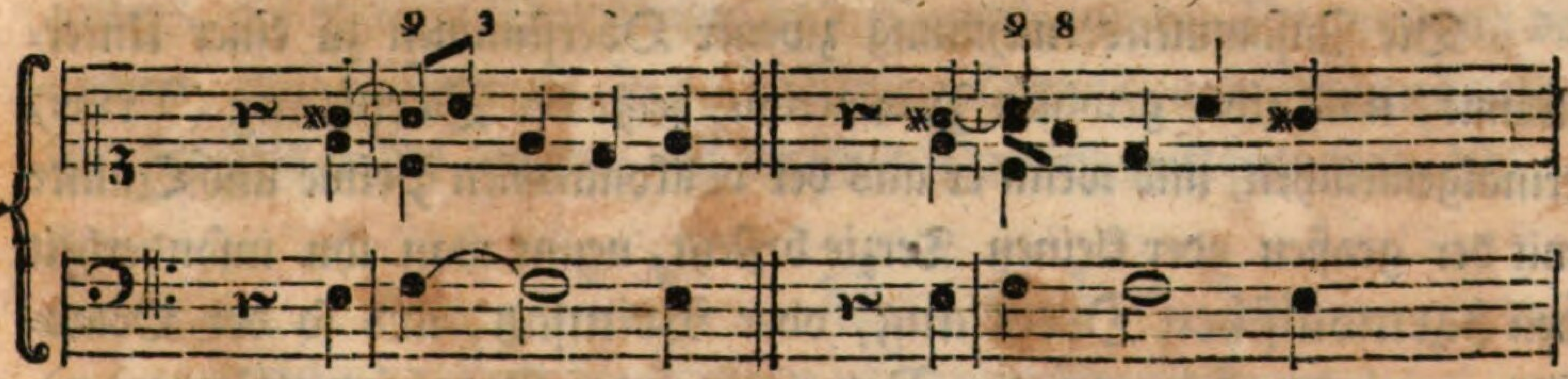
Die große None

hat, ihres afficirenden Eindrucks wegen, keinen geringen Rang unter den Diſſonanzen. Ihre Auflöſung abwärts in die Octave, vornehmlich in Moll-Tonarten, iſt ſanft und einnehmend; ſie reſolvirt zwar auch aufwärts in die Terzie, doch aber nicht ſo gefällig:

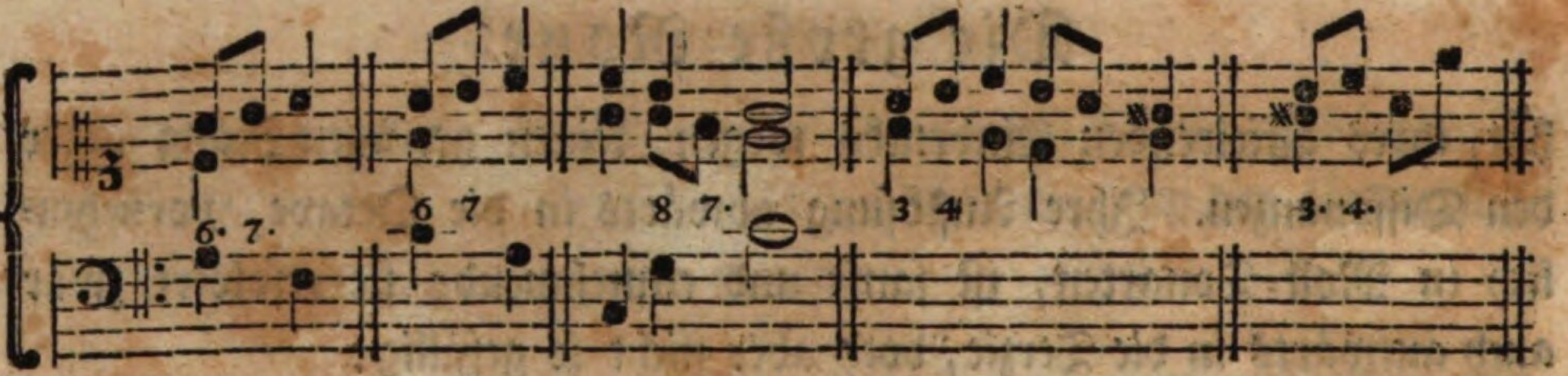


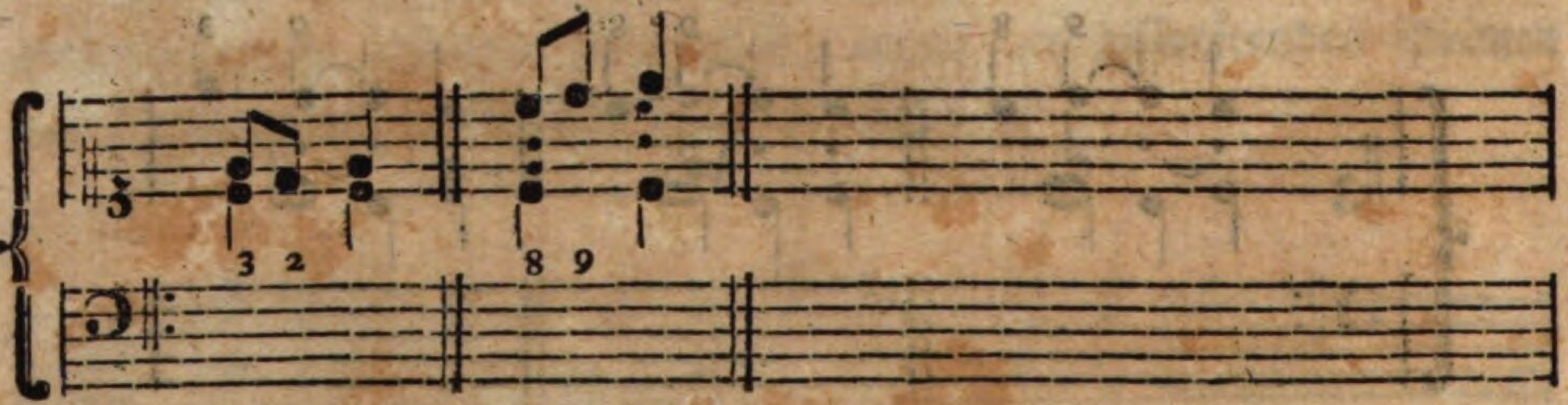
Die vergrößerte None

iſt die letzte unverwerfliche Diſſonanz, die ebenfalls in ihrer Auflöſung, wie die vergrößerte Secunde, was reizbares hat, es geſchehe nun entweder über ſich, in die große Terzie, oder unter ſich, in die Octave:



Nachdem wir mit den **gebundenen** Gängen, da auf eine Diſſonanz eine Conſonanz folget, zu Ende gekommen, ſo wollen wir noch die wenigen **freyen** Gänge, wo umgekehrt auf eine Conſonanz eine Diſſonanz folgen kan, in nachſtehenden Exempeln anſehen:

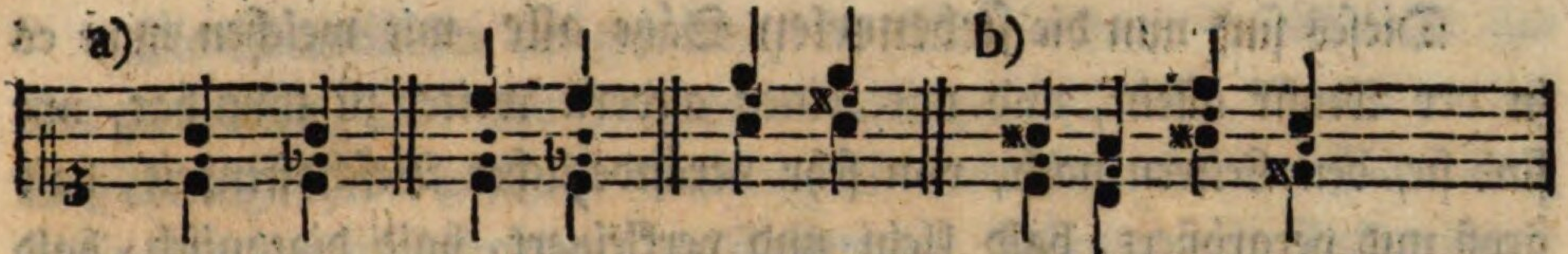




Daß endlich ſchwerere Diſſonanzen ſich in leichtere auflöſen laſſen, davon beliebe man die Exempel von der kleinen und vergrößerten Prime und Octave nachzuſehen.

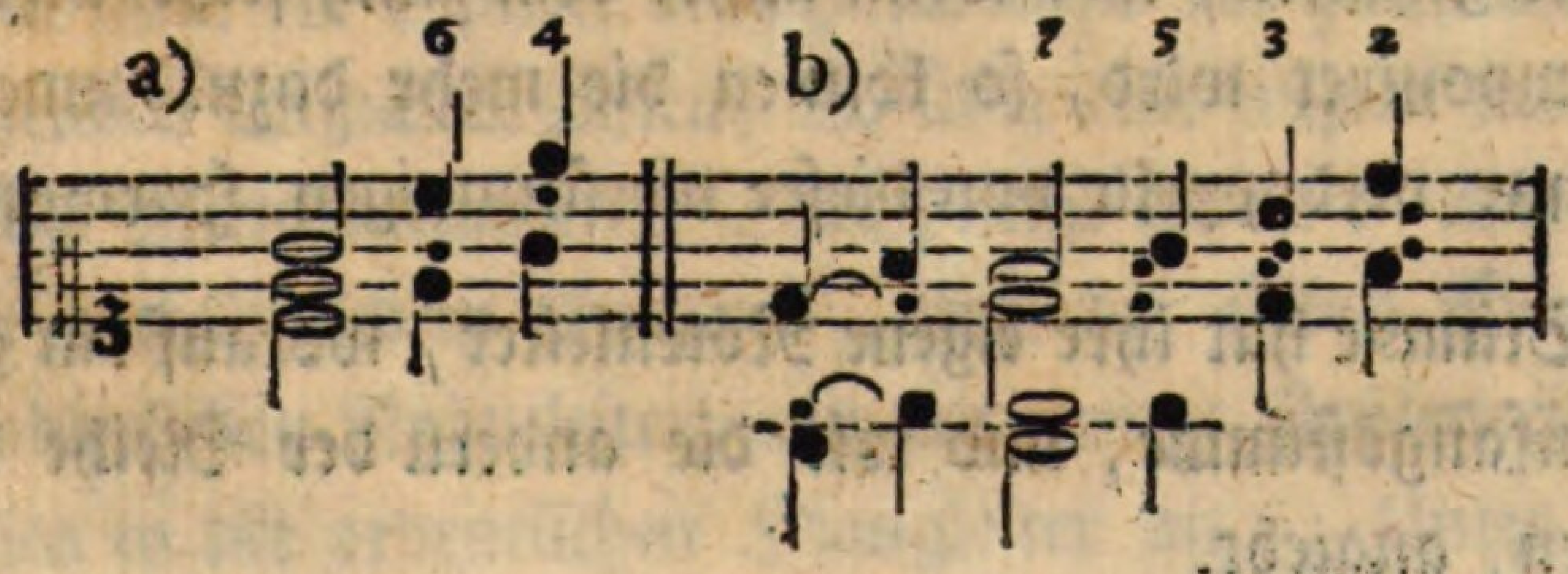
Von Sätzen.

Die Zuſammenvernehmung zweyer Oberſtimmen zu einer Unterſtimme, nach einer gewiſſen Proportion, heißt der **Dreyklang** (Trias) trinalgemeinheit, und wenn er aus der vollkommenen Prime und Quinte mit der großen oder kleinen Terzie beſteht, nennt man ihn inſonderheit den **harmoniſchen Dreyklang**, oder **Primſatz**, und ſo der Octavklang noch darzu kommt, den **Vierklang**, oder **Octavſatz** (Tetras) a). Außer dieſen zwo conſonirenden, giebt es noch drey diſſonirende Dreyklänge, den **vergrößerten**, **verkleinerten** und **verſtümmelten** (Trias manca) b).

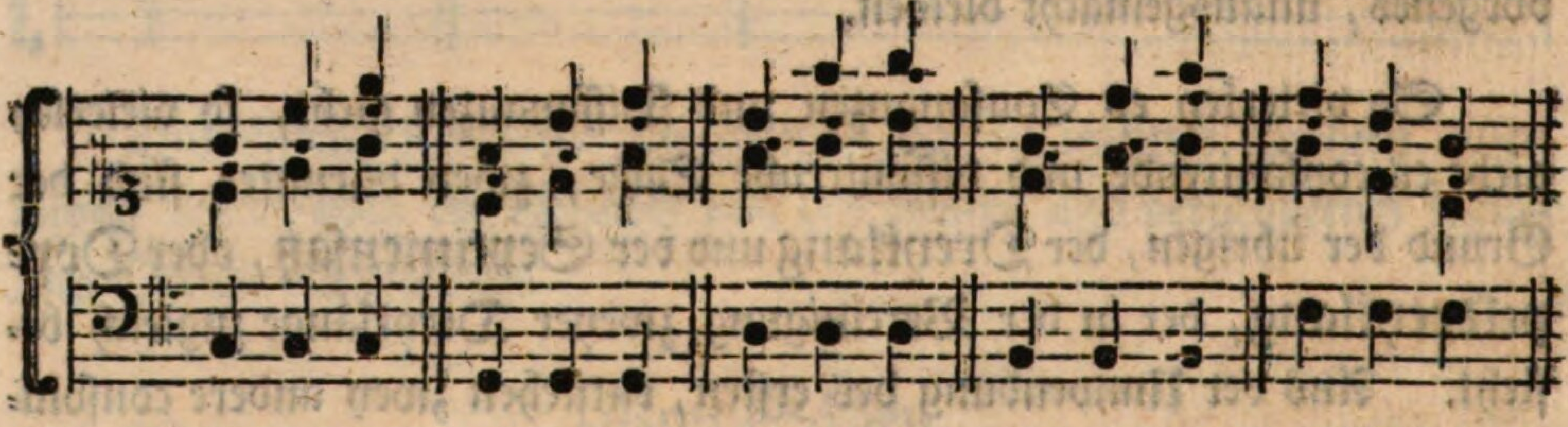


Sonſt werden dieſe und alle übrige Arten der drey- und vierfachen Stimmvernehmungen auch unter den gemeinen Wörtern **Satz**, **Accord**, **Zuſammenſtimmung** (Syzygia, Concentus, Concordantia) begriffen. Die Art und Weiſe aber, wie das Gehör viererley Stimmen in einem Accorde auf einmal vernehmen- und auch zugleich ihre Größen darinne unterſcheiden kann, das wird wohl, als was verborgenes, unausgemacht bleiben.

So vielerley es Conſonanzen und Diſſonanzen giebt, ſo vielerley giebt es conſonirende und diſſonirende Sätze, zwey darunter ſind der Grund der übrigen, der **Dreyklang** und der **Septimenſatz**, oder **Doppeldreyklang**, der in der Vereinigung zweyer Dreyklänge zugleich beſteht. Aus der Umwendung des erſten, entſtehen zwey andere conſonirende, nämlich der ſogenannte **Sexten-** und **Quartenſatz**, ſo aber nichts anders, als verſetzte Dreyklänge ſind a); und aus der Umwendung des andern, drey diſſonirende, der **Quinten- Terzien-** und **Secundenſatz**, die ebenfalls nichts anders, als verſetzte Doppeldreyklänge ſind, b).



Dieſes ſind nun die ſiebenerley Sätze alle, mit welchen man es in der Muſik allein, und mit keinen andern weiter zu thun hat, nur ſind ſie, den Leitern nach, von ſehr veränderlicher Beſchaffenheit, bald groß und vergrößert, bald klein und verkleinert, bald diatoniſch, bald chromatiſch, bald conſonirend, bald diſſonirend, bald der Höhe und der Tiefe, bald Dur- und mollverwanden Tonarten nach, und was dergleichen mögliche Veränderungen mehr ſind, von einander unterſchieden; vornehmlich aber hat man auf ihre dreyfache Ordnungsart, wornach ſich ihre Oberſtimmen willkührlich ändern laſſen, ſowohl der Folgeſätze als Abſchnitte und Cadenzen wegen, wohl Acht zu haben:



Weiter werden die in den ſieben Sätzen vorkommenden viererley Stimmen, darunter die obere bekantermaſen der **Diſcant**, die beyden mittlern der **Alt** und **Tenor**, und die untere der **Baß** heißen, für die vollkommenſte Harmonie, wie ſie es auch zuſammen vernommen ſind, in der Muſik gehalten, und wenn außer dem auch ſechs- acht- und mehrſtimmig componiret wird, ſo können die mehr dazukommenden Stimmen doch nur verdoppelte von dieſer vierſtimmigen Harmonie ſeyn.

Jede Stimme hat ihre eigene Notenleiter, worauf ein gewiſſes Zeichen ihre Anfangsſtimme, und wie die andern der Reihe nach weiter auf ſie folgen, angiebt.

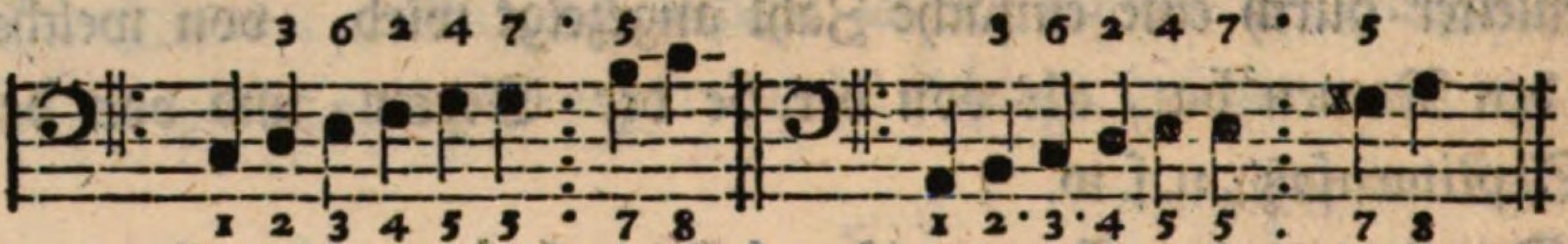
Die Componiſten pflegen dieſe vier Stimleitern eine über die andere zu ordnen, und ihre Harmonie darein zu ſchreiben, damit ſie bey Aufführung ihrer geſetzten Sachen, in einer ſogenannten **Partitur**, das ganze daraus überſehen, die Fehler der Sänger und Inſtrumentiſten bemerken, ihnen wieder zu rechte helfen, und ſie in Ordnung erhalten können.

Unter den vier Stimmen, die in einem con- oder diſſonirenden Satze vorkommen, iſt allemal eine darunter die **Hauptſtimme**, die in der Notenleiter durch eine einfache Zahl angezeigt wird, von welcher der Satz den Namen hat, als von der 6e der Sexten- und von der 7en der Septimenſatz, u. ſ. w.

Da es unter den Componiſten faſt durchgängig eingeführet iſt, die Sexten- Septimen- und auch wohl Secundenſätze, mit den einfachen Zahlen 6 7. und 2. zu bezeichnen, ſo wag ich es ihnen ohnmasgeblich nach, auch die Quartſexten- Qnintſexten- und Terzquartenſätze mit einer einfachen 4. 5. und 3. zu ſigniren, und das darum, weil ich, wie es folgendes klar machen wird, Gründe dazu habe. Warum ſollte man bey der einfach angezeigten 4te nicht eben ſo gut die Nebenſtimmen 6te und 8ve im Sinne behalten können, als bey der einfachen 6e die 3ie und und 8ve? Warum ſollte dieſes bey den andern beyden Sätzen, in Anſehung ihrer Mittelſtimmen, nicht auch möglich ſeyn?

Stutzen nicht die Spieler manchmal mehr vor zwey und drey übereinanderſtehenden Signaturzahlen, als über eine einzeln vorgeſchriebene, von der ſie die Mittelſtimmen im Gedächtniſſe haben? Die obere Reihe Zahlen, in nachſtehendem Exempel, zeigt die ſieben Signaturzahlen, auf der gewöhnlichen Notenleiter, und die untere Zahlenreihe die ſieben Stufenzahlen in der ordentlichen Klangleiter an. Unter dieſen zwey Reihen iſt, wie es ganz ſichtbar iſt, die obere von der untern, der Zah-

lenordnung nach, unterſchieden, und eben dieſer Unterſcheid iſt das Mittel, daß jede Signaturzahl durch ihre juſt darunterſtehende Stufenzahl, und wieder jede Stufenzahl, durch ihre darüberſtehende Signaturzahl beſtimmt werden, folglich auch aus dem Namen des Satzes ſein Sitz, und umgekehrt, aus dem Sitze des Satzes, ſein Name erkannt werden kann. So ſchwer dieſes auch anfangs ſcheinen mögte, ſo leicht wird man ſich doch in der Folge, nach kurzer Ueberdenkung, alles einbilden und beurtheilen können:



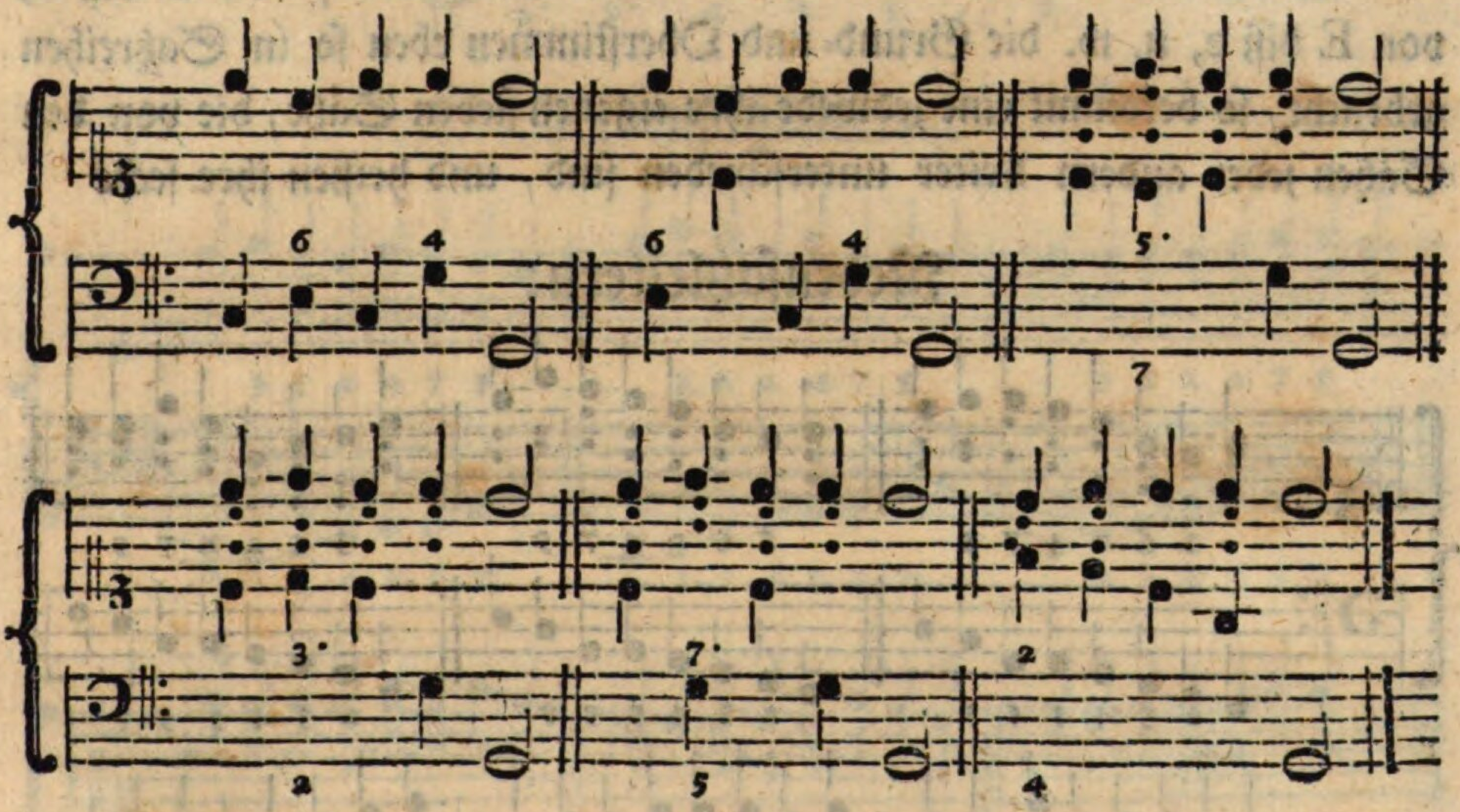
Es wird, zur Probe, gefragt: wo hat der Sextenſatz ſeinen Sitz in der Stufenreihe? ſo muß man gleich antworten können: auf der Terzie; und wenn man fragt: wie heißt der Satz auf der Terzie in der Signaturreihe? ſo muß die Antwort ſeyn: der Sextenſatz. Nachdenkende werden ſich der übrigen Sätze wegen weiter fragen, und das ſelbſt erſetzen, was meiner Kürze abgeht.

Die ſiebenerley Namen der Sätze in den Notenleitern, und die ſiebenerley Sitze der Sätze in den Klangleitern, kommen in allen Dur- und Molltonarten, nach einerley Signatur- und Stufenzahlen, vor; hingegen ſind ſie gedachtermaſen, den Größen, Verhältniſſen und Proportionen nach, von veränderlicher Beſchaffenheit.

Wer vorherangeführtes recht inne hat, und genau zu beſtimmen weiß, was jeder Satz der Stufe nach für einen Sitz, und der Signatur nach für einen Namen hat, der hat den Nutzen davon, daß er beym Componiren und Spielen ſo gleich weiß, wo er in der Muſik zu Hauſe iſt, in was für einer Tonart, ob in der Haupt- oder in welcher Neben-

leiter derſelben, auf was für einem con- oder diſſonirenden Satze darinne, und wie er überdieß von einem zum andern ſprung- ſtufen- vorausnehmungs- und verzögerungsweiſe ſchreiten, fortſchreiten, aus- und wieder zurückſchreiten ſoll, wovon ſich nachher bey den Satzleitern Exempel anbringen laſſen werden.

Weiter haben wir noch zu bemerken, daß ſowohl die drey conſonirenden Sätze unter ſich, als auch die vier diſſonirenden, einander alſo ähnlich bleiben, daß, unbeſchadet des Inhalts eines Stücks, einer an die Stelle des andern geſetzt werden kann, doch iſt immer auch einer paſſender als der andere:

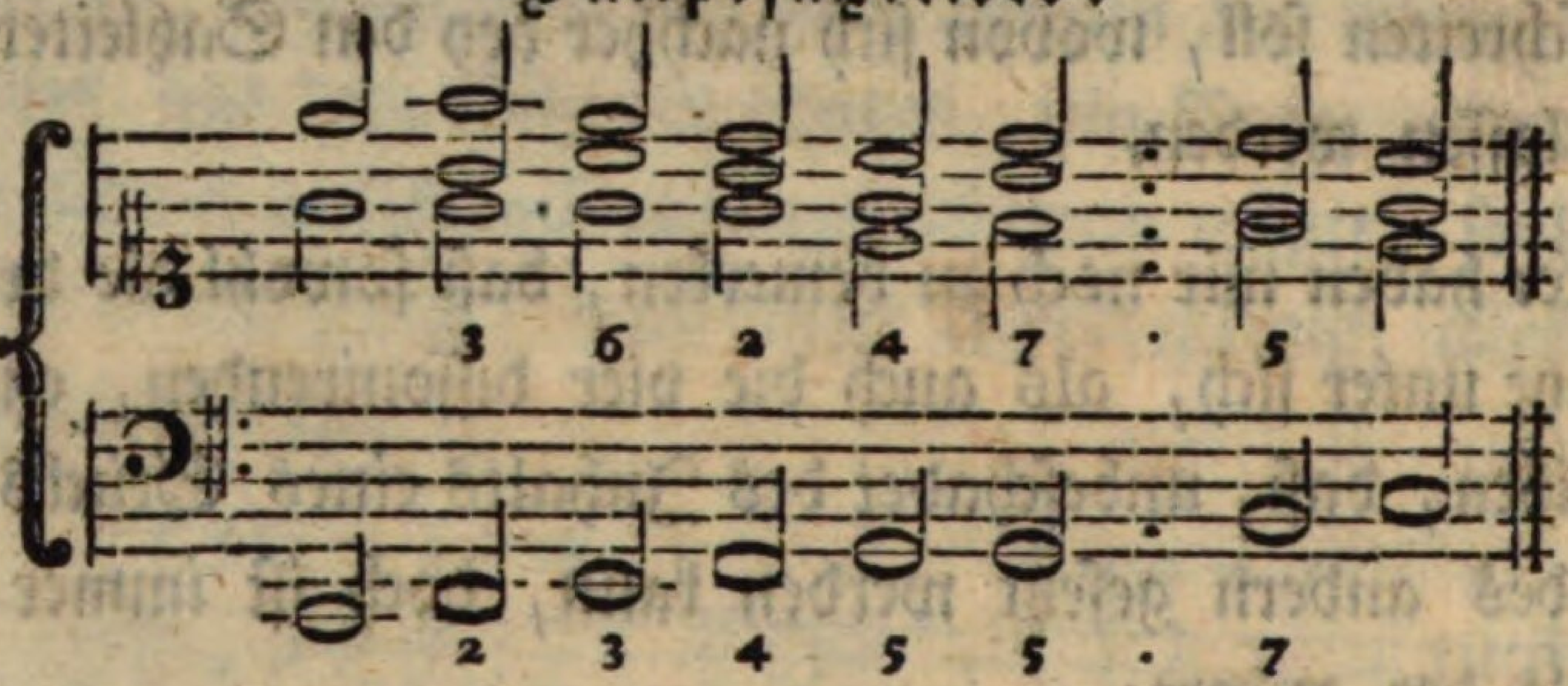


Von Satzleitern.

Nimmt man alle Klänge in der Hauptleiter einer Tonart zu Grundſtimmen an, und giebt einer jeden die drey weſentlichen Oberſtimmen, die ihr nach ihrer Stufenzahl zukommen, ſo hat man die ſieben muſika-

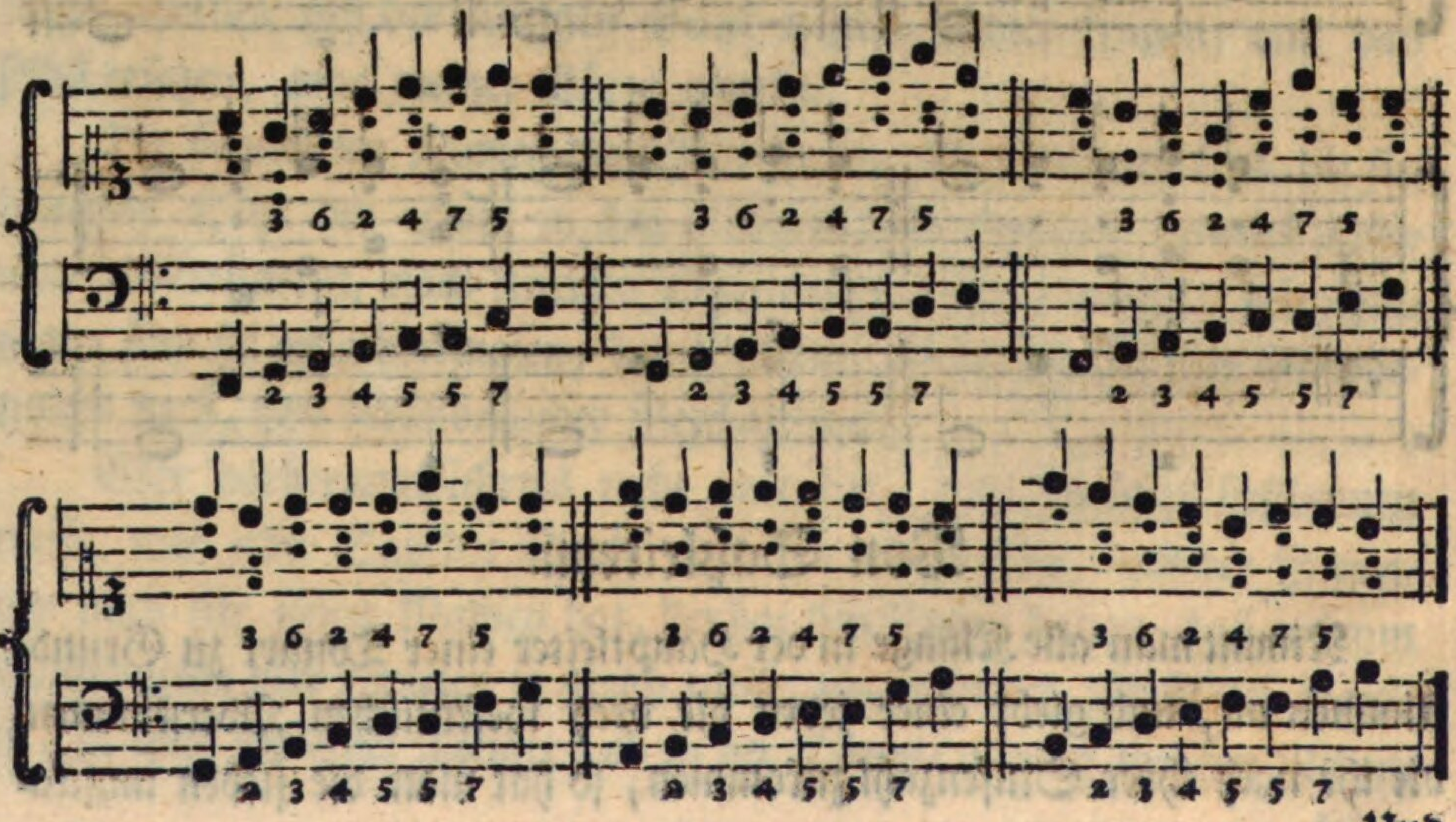
liſchen Sätze in einer Reihe aufeinander beyſammen, und dieſes heißt man, z. B. in C dur, die

Hauptſatzleiter:



Werden in den mit C dur ſtamverwanden Leitern, von D biß d, von E biß e, u. w. die Grund- und Oberſtimmen eben ſo in Satzreihen gebracht, ſo bekommt eine jedwede ihre eigenen ſieben Sätze, die von den Sätzen jeder andern Leiter unterſchieden ſind, und heißen ihre ſechs

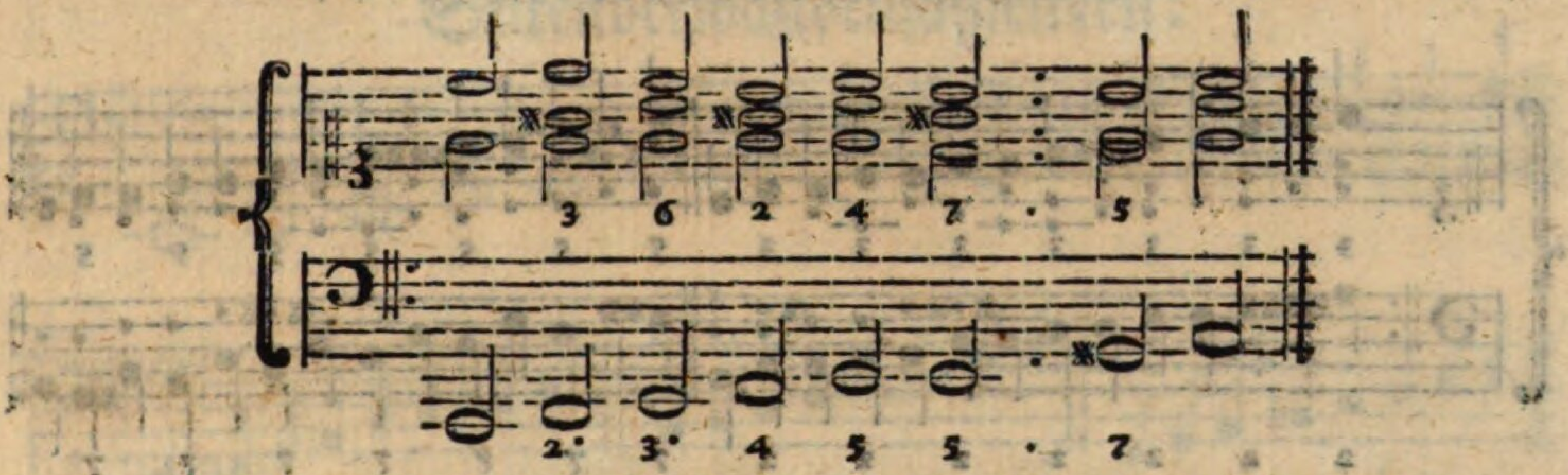
Nebenſatzleitern:



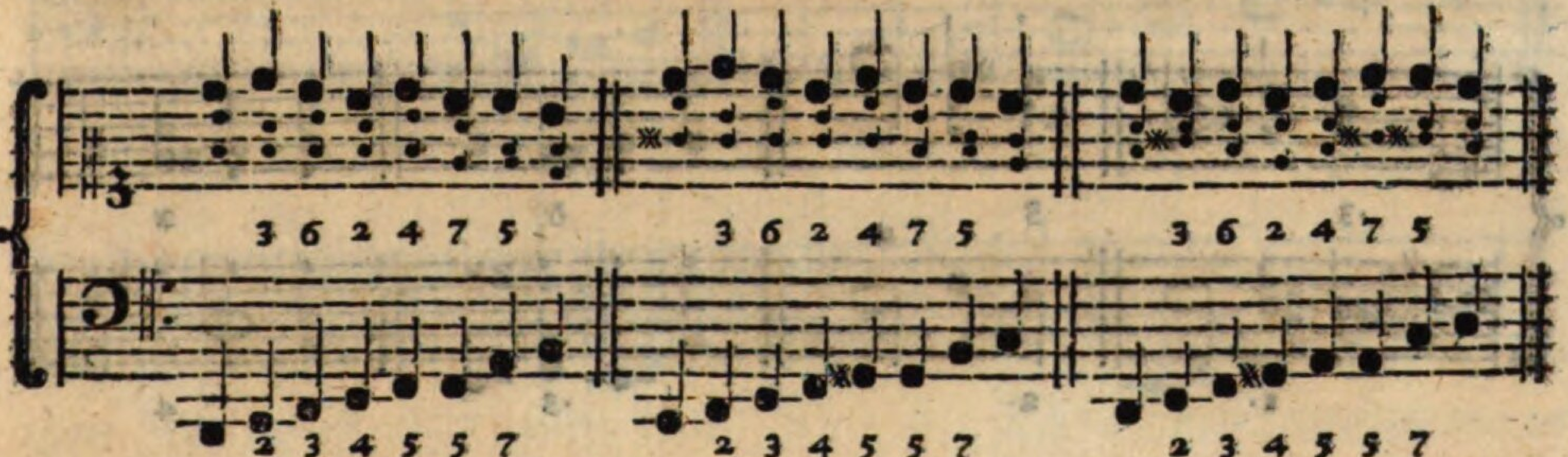
Und

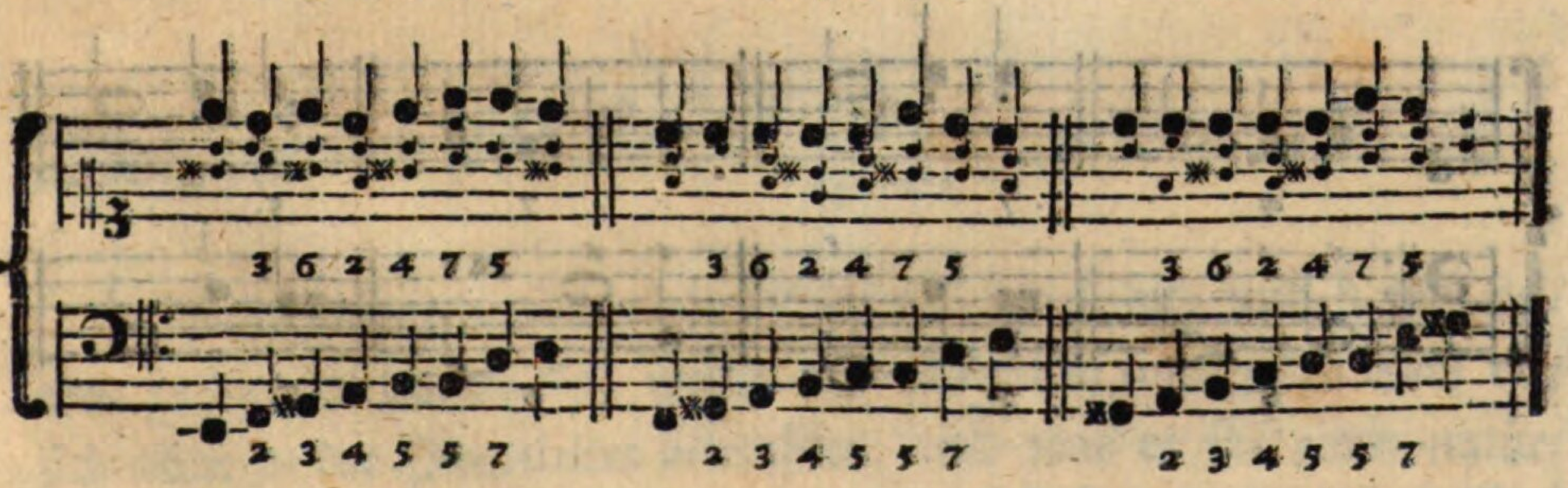
Und ſo iſt es auch mit der A moll Tonart beſchaffen, nur eines und das andere dabey ausgenommen. Um kurz zu ſeyn, begnügen wir uns blos an der Vorzeige ihrer

Hauptſatzleiter:

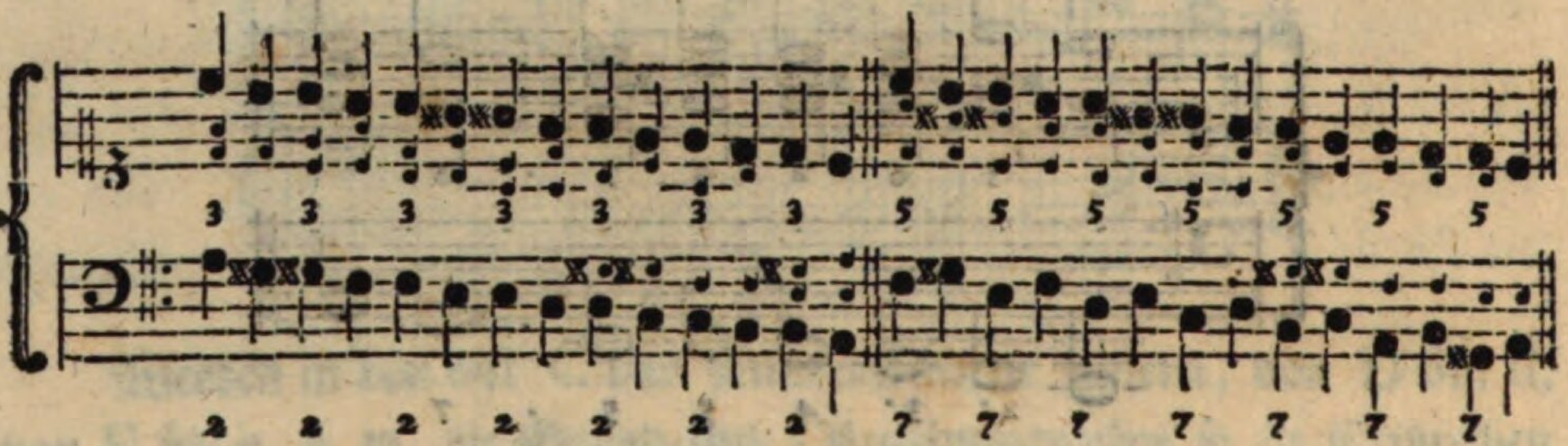


Nebenſatzleitern:

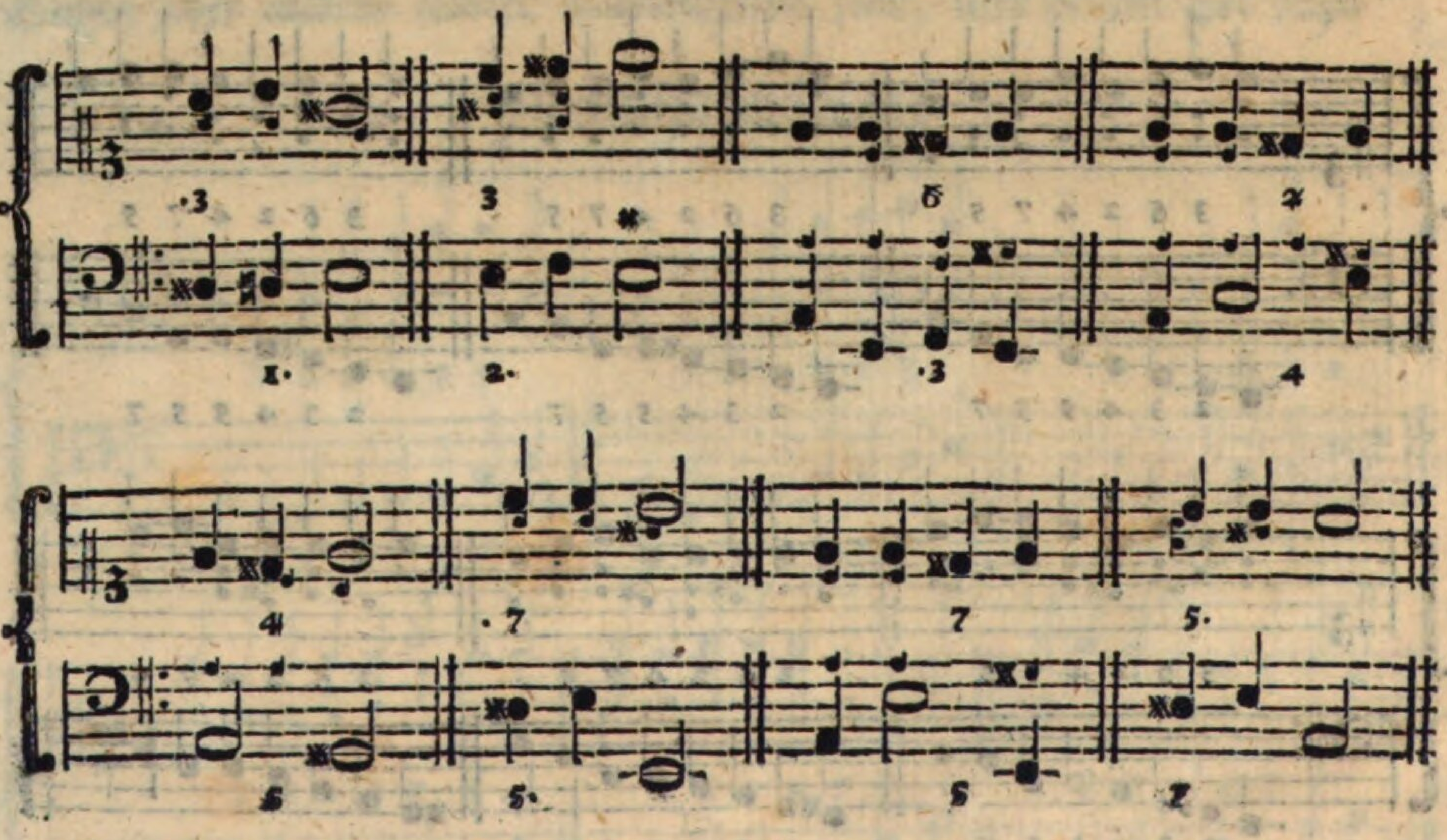




Ich vermuthe, daß manche die diſſonirenden Sätze in dieſen diatoniſchen Leitern für ſehr widerwärtig, wo nicht gar für unmuſikaliſch ausgeben mögten; werden ſie aber noch eben ſo urtheilen, oder vielmehr bekennen müſſen, daß ſie nach dem hierdrauf folgenden Exempel wirklich harmoniſch zuſammenhängen, und alſo zur Muſik gehören?

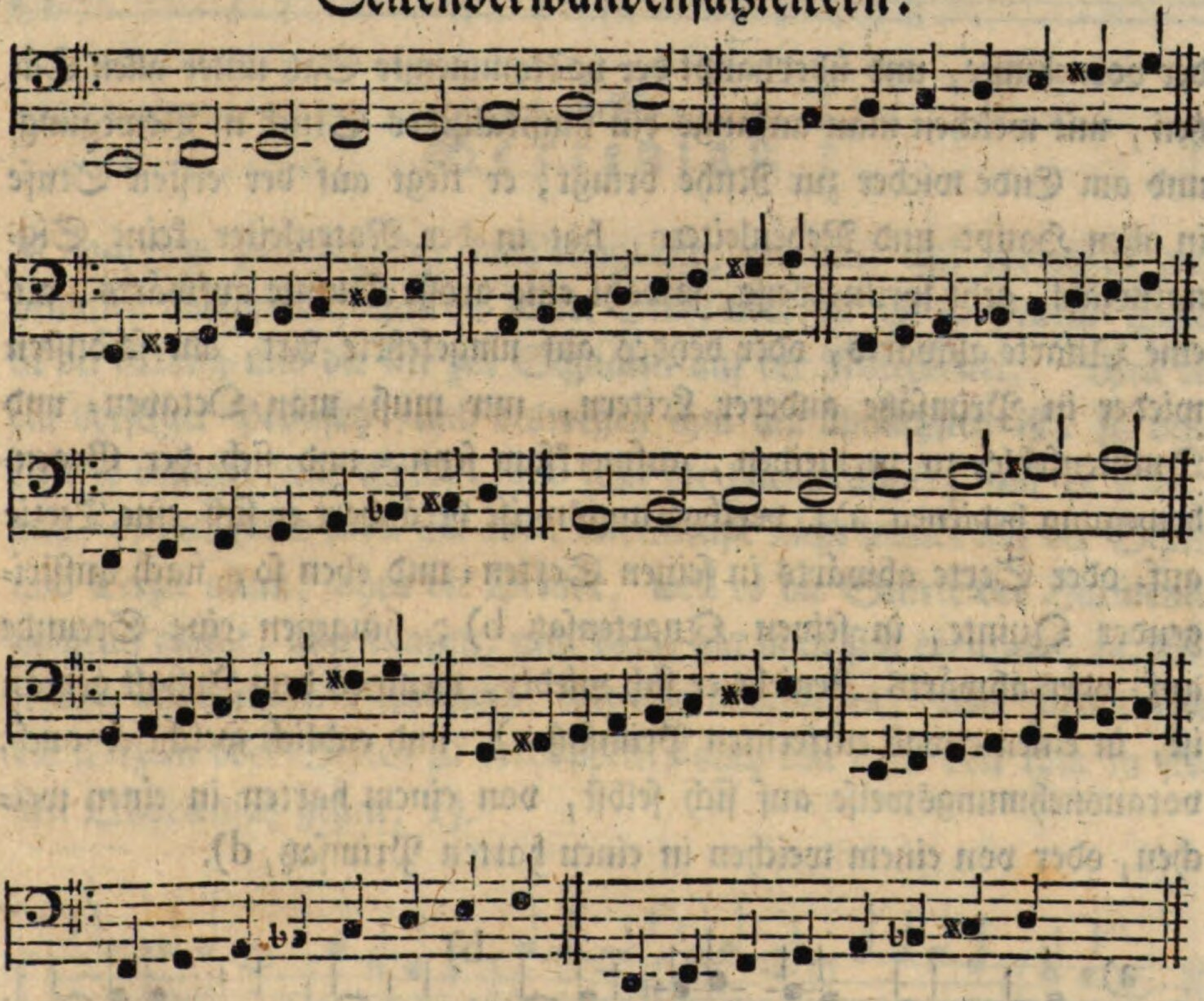


Außerordentliche Satzleiter.



Die Reihe von fünf Hauptleitern anderer Tonarten, mit welchen die beyden C dur und A moll Hauptleitern in verwandſchaftlicher Gemeinſchaft ſtehen, nenne ich die

Seitenverwandenſatzleitern:

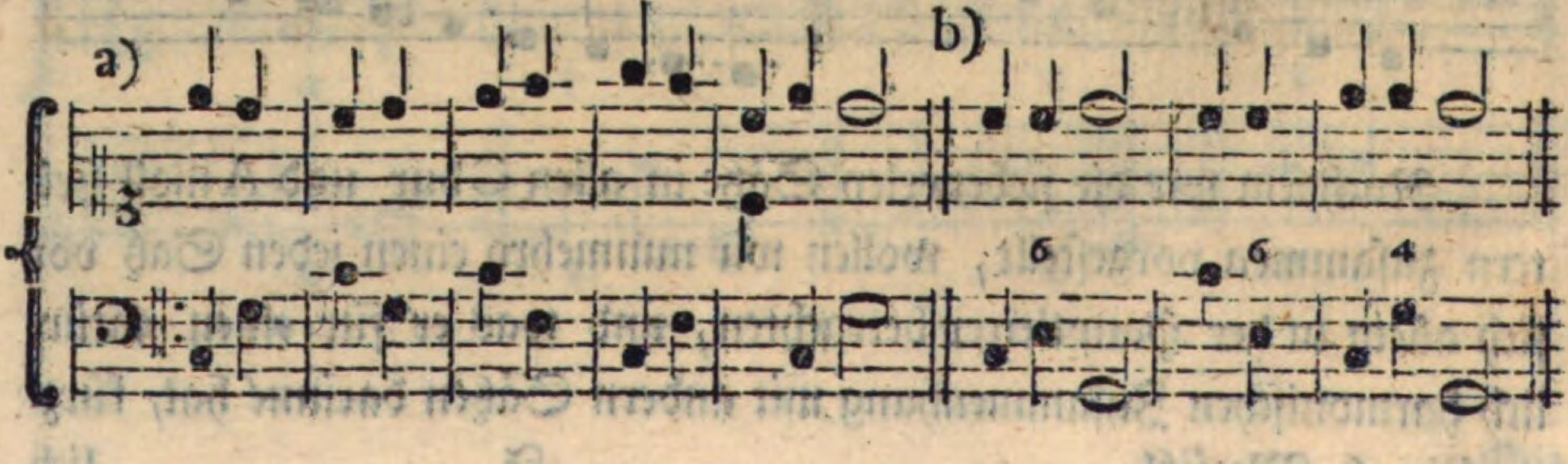


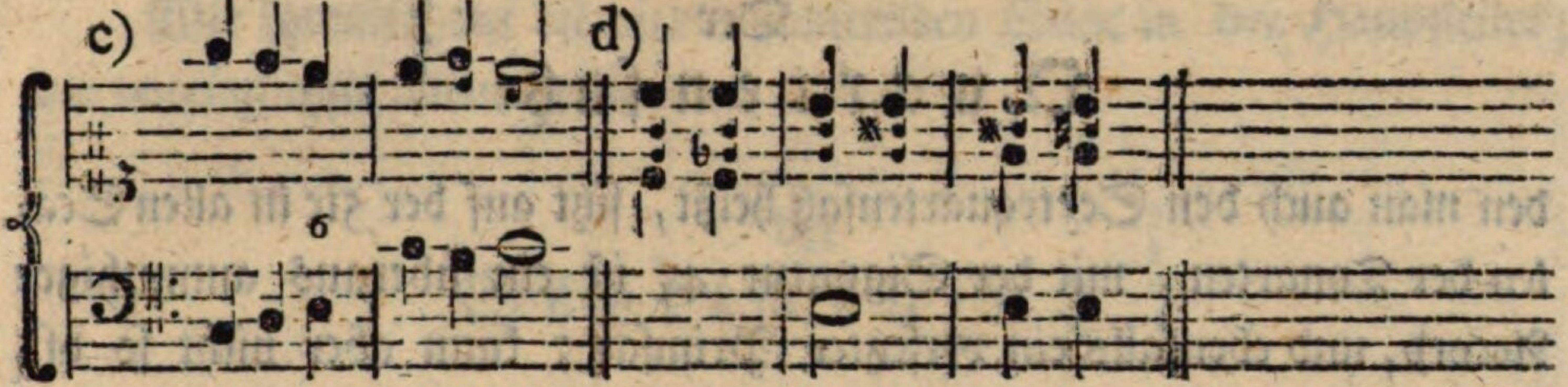
Nachdem wir die ſiebenerley Sätze in allen C dur und A moll Leitern zuſammen vorgeſtellt, wollen wir nunmehro einen jeden Satz vor ſich allein in der Hauptleiter betrachten, und was er für einen natürlich harmoniſchen Zuſammenhang mit andern Sätzen darinne hat, kürz-

lich anzeigen. Wir nehmen zuerſt die drey conſonirenden Sätze vor, darunter iſt

Der Primſatz 8 5 3 1

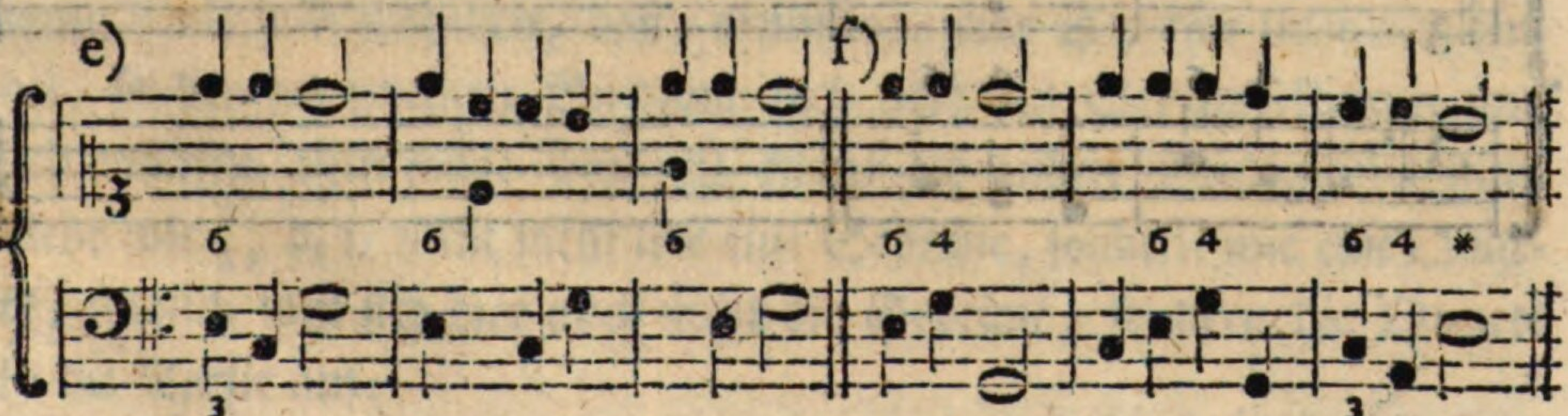
der vornehmſte, und überhaupt der vollkommenſte Satz unter allen Sätzen, mit welchen man anfangs ein muſikaliſches Stück in Bewegung, und am Ende wieder zur Ruhe bringt; er liegt auf der erſten Stufe in allen Haupt- und Nebenleitern, hat in der Notenleiter keine Signaturzahl, geht ſprungweiſe, ſowohl eine große Quinte aufwärts, als eine Quarte abwärts, oder beydes auf umgekehrte Art, am ſchönſten wieder in Primſätze anderer Leitern, nur muß man Octaven- und Quintenfehler zu vermeiden, aufmerkſam ſeyn, und ſich der Gegenbewegung bedienen a); verzögerungsweiſe verändert er ſich eine Terzie auf- oder Sexte abwärts in ſeinen Sexten- und eben ſo, nach aufſteigender Quinte, in ſeinen Quartenſatz b); hingegen eine Secunde auf- oder abwärts, begiebt er ſich wieder, wenn es dem Inhalt gemäß iſt, in einen etwas entfernten Primſatz c), und endlich weicht er auch, vorausnehmungsweiſe auf ſich ſelbſt, von einem harten in einen weichen, oder von einem weichen in einen harten Primſatz, d).





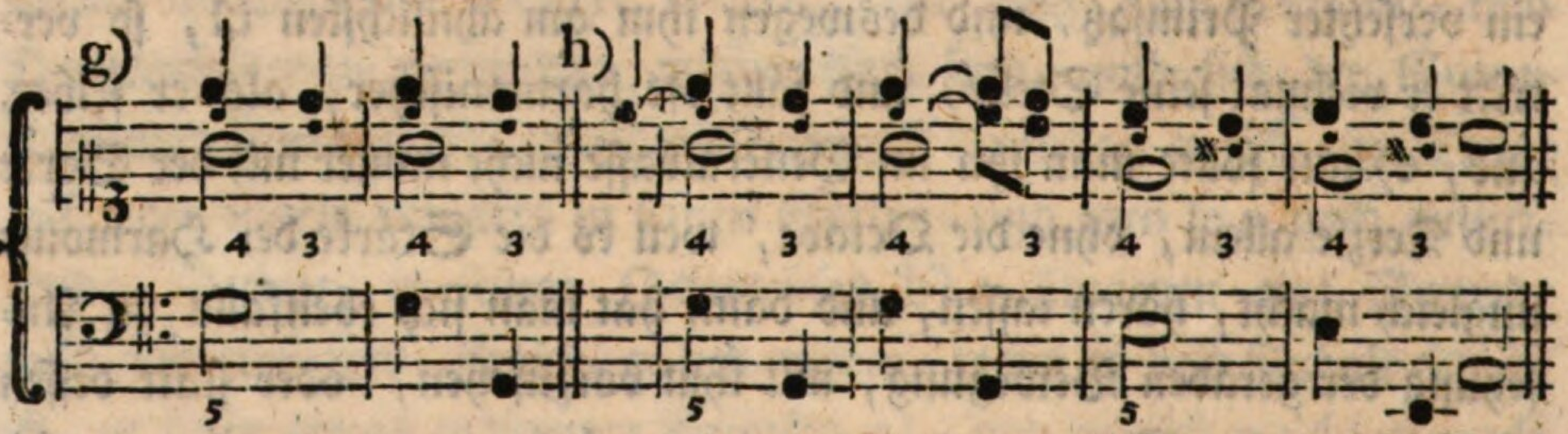
Der Sextenſatz $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\\1\end{smallmatrix}$

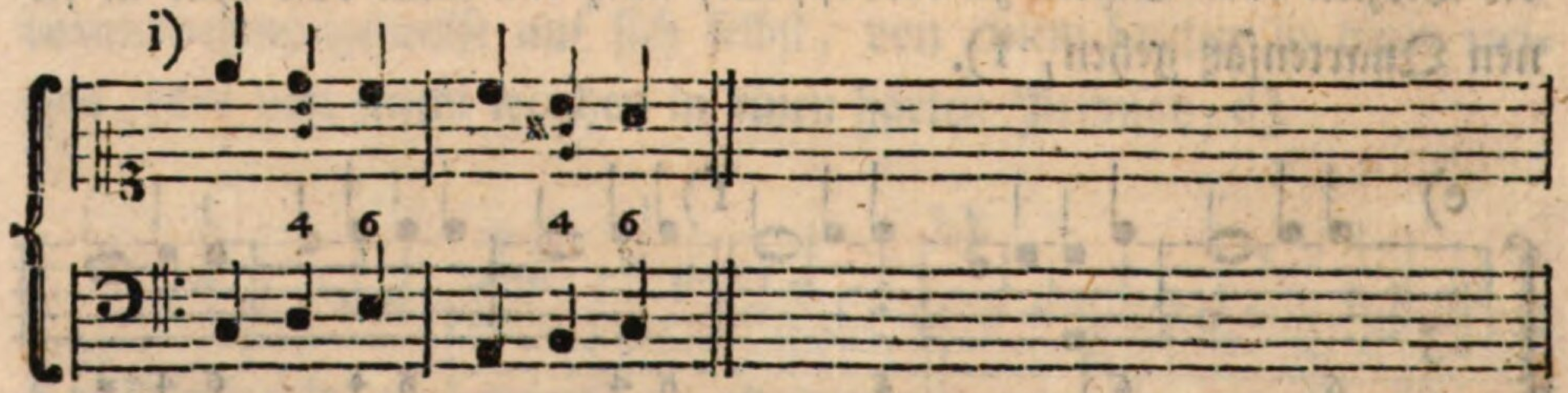
iſt nach dem Primſatze der wohlklingenſte, der auch um deswillen am öfterſten vorkommt; hat die dritte Stufe oder die 3te zu ſeinem Sitze in der Klang- und die 6te zur Signatur auf der Notenleiter. Weil er ein verſetzter Primſatz, und deswegen ihm am ähnlichſten iſt, ſo vertritt er vielmal ſeine Stelle, und fällt oft harmoniſcher, als er ſelber, aus, e) nur ſollte man ihn im Generalbaſſe nicht immer mit der Sexte und Terzie allein, ohne die Octave, weil es die Stärke der Harmonie ungleich macht, hören laſſen, und dann hat man ſich ebenfalls, in Anſehung der geraden Bewegung, mit ihm vorzuſehen, oder ſtatt deſſen die Terzien oder Sexten zu verdoppeln, auch kan man von ihm in ſeinen Quartenſatz gehen, f).



Der Quartenſatz: 8 4 6 1

den man auch den Sextequartenſatz heißt, ſitzt auf der 5te in allen Scalen der Tonarten, mit der Signatur 4, iſt ein überaus anmuthiger Accord, und ebenfalls ein verſetzter Primſatz; kann aber nicht ſo oft, wie der Sextenſatz, ſeine Stelle vertreten; vielmehr hat er die beſondere Eigenſchaft, daß er die Cadenz in den herrſchenden Primſatz durch ſein Vorhergehen gleichſam anmeldet g), dann darf er von ſeiner Quarte in die große Terzie, ſowohl gebunden, als frey rücken h). Ueberdieß kann er auch zuweilen in den Hauptleitern die Stelle des Terziequartenſatzes vertreten i):



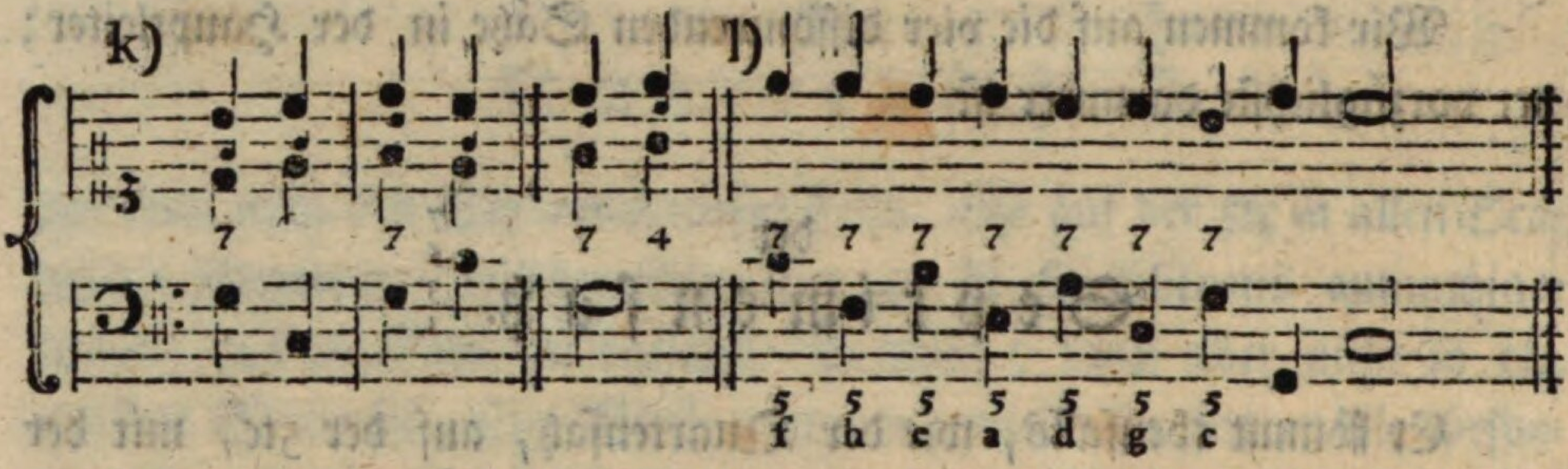


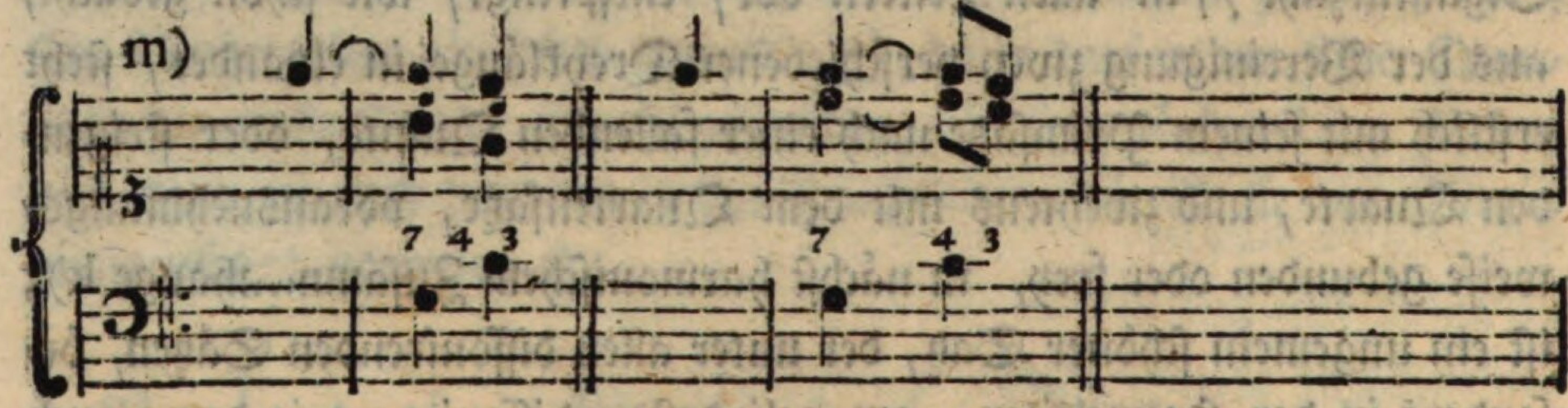
Wir

Wir kommen auf die vier diſſonirenden Sätze in der Hauptleiter; der vorzüglichſte darunter iſt

der Septimenſatz. 7 5 3 1

Er kömmt ebenfalls, wie der Quartenſatz, auf der 5te, mit der Signaturzahl 7, in allen Leitern vor, entſpringt, wie ſchon gedacht, aus der Vereinigung zwey verſchiedener Dreyklänge in einander, ſteht erſtlich mit ſeinem Primſatze nach einer fallenden Quinte, oder ſteigenden Quarte, und zweytens mit dem Quartenſatze, vorausnehmungsweiſe gebunden oder frey, in nächſt harmoniſchem Zuſammenhange k); iſt ein ungemein ſchöner Satz, der unter allen diſſonirenden Sätzen, beſonders in der Hauptleiter, am gelindeſten diſſonirt, wie denn auch unmittelbar ein Septimenaccord auf den andern folgen kann, welches nichts anders, als eine diatoniſch diſſonirende Fortſchreitung mit den ſieben Septimenſätzen, aus einer Leiter in die andere, iſt l). Uebrigens halt ich es mit dem gründlichen Fux, daß nämlich die Septime bloß bey **liegenbleibendem** Baſſe, allein abwärts in die Sexte, und bey guter Einrichtung auch aufwärts in die Octave aufzulöſen ſey; ich geſtehe es aufrichtig, ich ſehe keinen Grund, der Mattheſoniſchen Meynung darinne beyzufallen, daß, wenn man eine Septime zweymal bindet, ſie bey der zweyten Bindung auch noch als Septime klingen und ſich auflöſen laſſen ſolle; bey m) klingt die andere Bindung $\frac{f}{c}$, nicht mehr wie $\frac{f}{g}$, d. i. nicht mehr wie eine Septime, ſondern wie eine Quarte, folglich löſt ſich hier auch nicht die Septime, ſondern die Quarte in die Terzie auf:

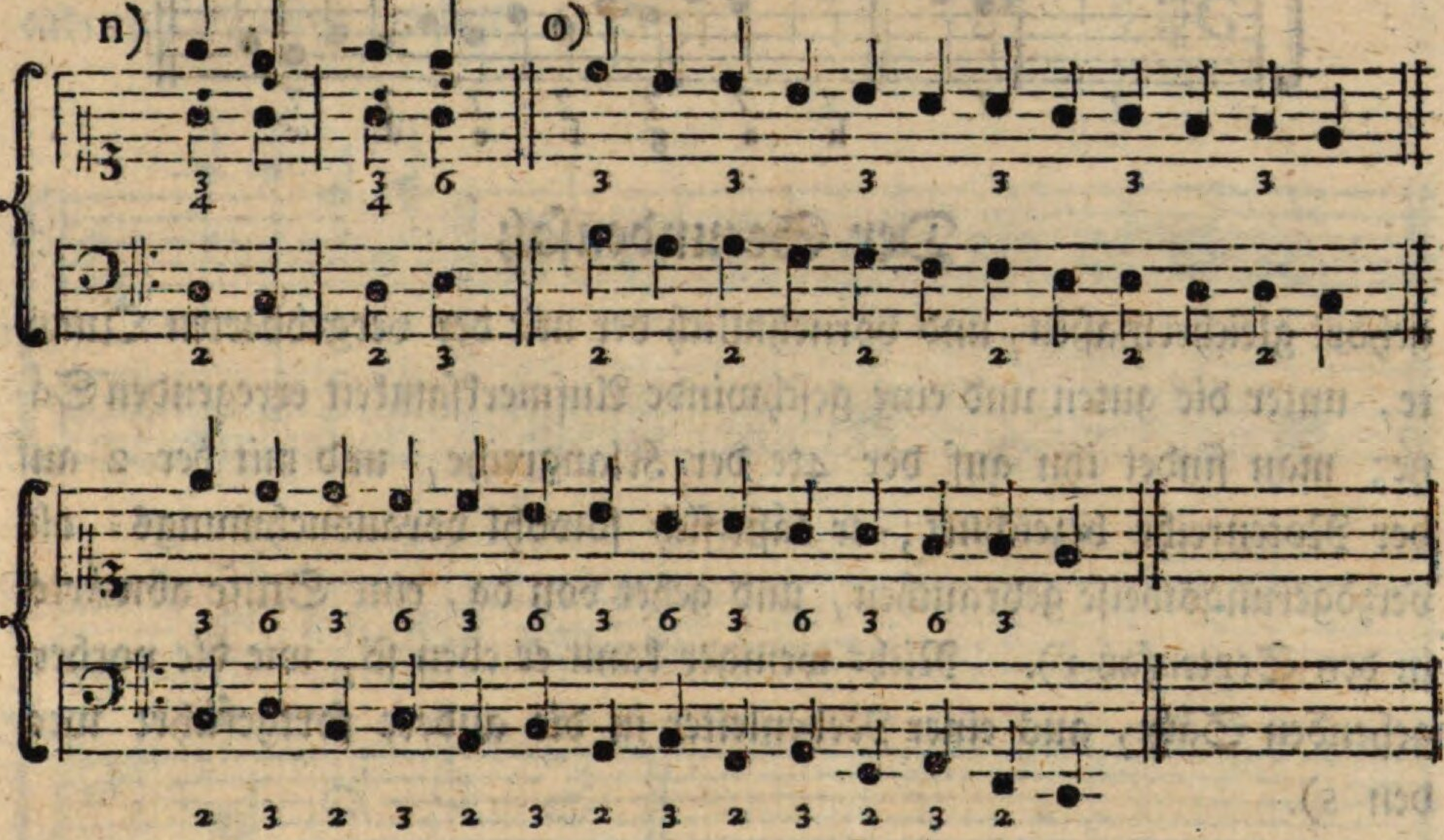




Der Terzienſatz. 3 4 6 1

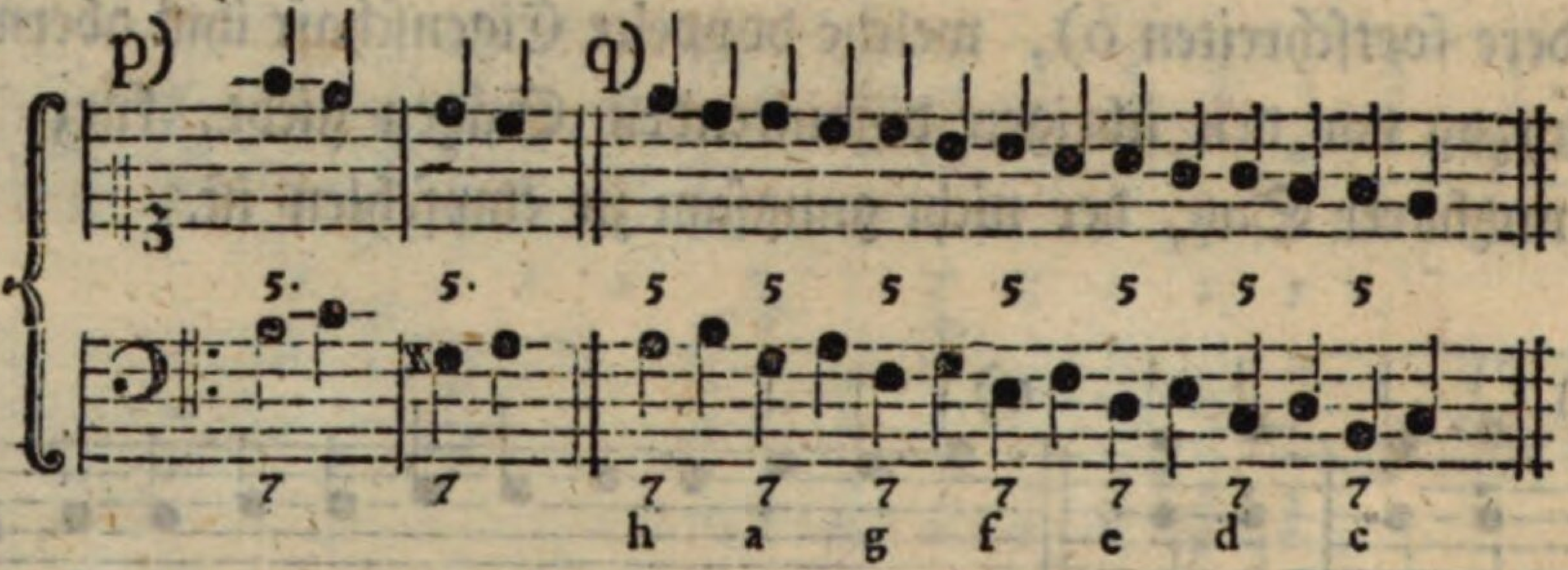
oder insgemein genennter Terziequartenſatz, weil die Terzie darinne diſſonirt, hat allemal auf der 2de ſeinen Sitz in der Klangleiter, und die 3. zur Bezeichnung in der Notenleiter, ſteht mit dem Primſatze eine Stufe abwärts, und mit dem Sextenſatze eine Stufe aufwärts, in genauer Vereinigung n). Es iſt nicht allein ein afficirender, ſondern auch ein dergeſtalt vortheilhaftiger Satz in der Muſik, daß man auch nicht einmal mit ihm wider die gerade Bewegung einen Fehler begehen kann; ſowohl ſeine Oberſtimmen, als auch ſeine Baßſtimmen, machen allezeit eine ſtufengängig angenehme Melodie auf einander, und es iſt nur Schade, daß er bey allen dieſen Vortheilen nicht fleißiger gebraucht wird. Auch kann man ebenfalls mit ihm, und zwar auf zweyerley angenehme Art, vorausnehmungsweiſe aus einer Nebenleiter in die

die andere fortſchreiten o), welche doppelte Eigenſchaft ihm abermal einen Vorzug vor den übrigen diſſonirenden Sätzen giebt, kurz, es iſt ein ſo nutzbarer Satz, der nicht gnugſam zu empfehlen iſt.



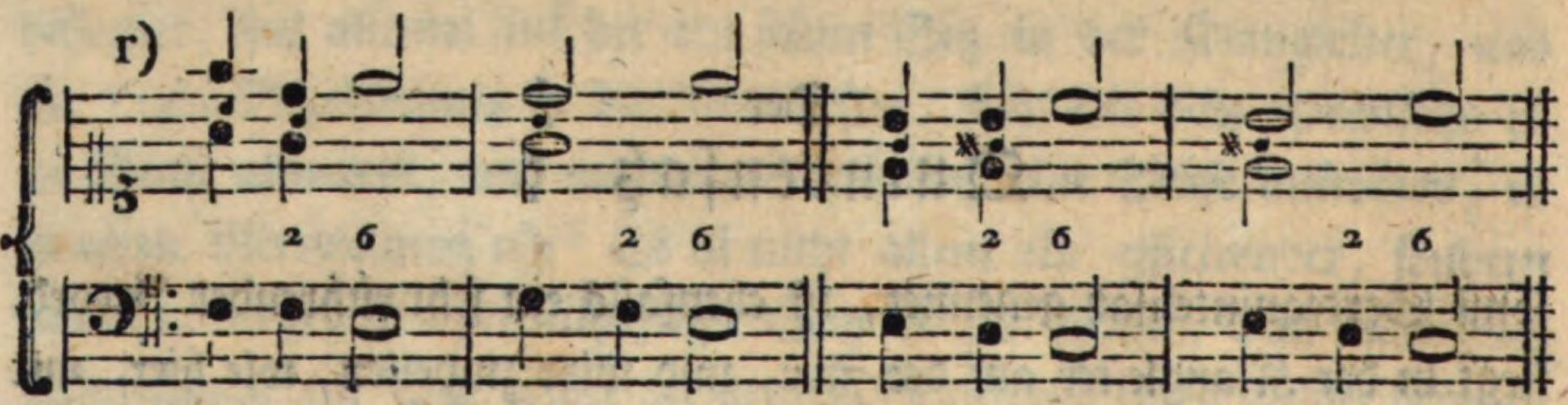
Der Quintenſatz (5 6 3 1)

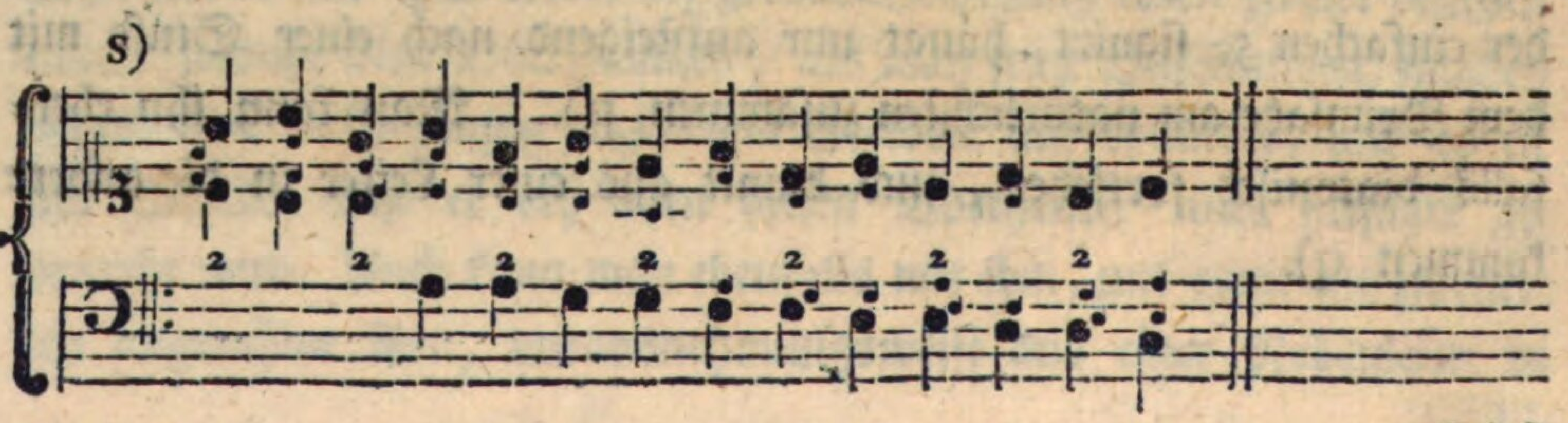
ſonſt Sextequintenſatz genennet, iſt ebenfalls ein ſehr rührender Accord, liegt in der Klangleiter auf der 7me, und wird zuweilen, wie hier, mit der einfachen 5. ſignirt, hängt nur aufſteigend nach einer Stufe mit dem Primſatze am natürlichſten zuſammen p). Man kann ihn ebenfalls diatoniſch fortſetzen, und damit aus einer Leiter in die andere kommen q).



Der Secundenſatz

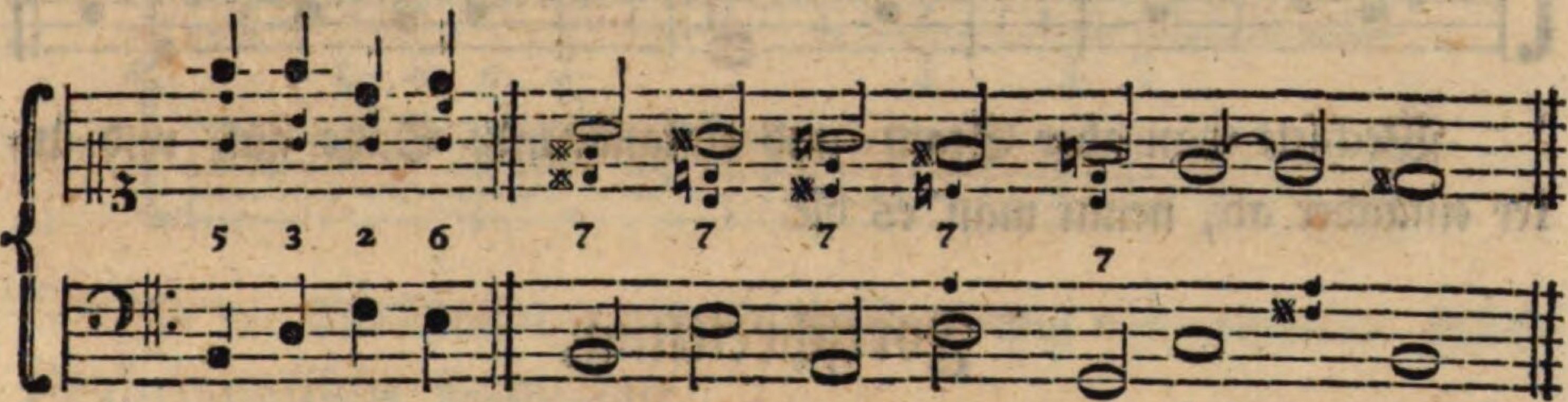
gehört gleichermaßen, und vornehmlich der mit der vergrößerten Quarte, unter die guten und eine geſchwinde Aufmerkſamkeit erregenden Sätze; man findet ihn auf der 4te der Klangreihe, und mit der 2 auf der Notenreihe bezeichnet; er läßt ſich ſowohl vorausnehmungs- als verzögerungsweiſe gebrauchen, und gehet von da, eine Stufe abwärts, in den Sextenſatz r). Nicht weniger kann er eben ſo, wie die vorhergehenden Sätze, aus einer Nebenleiter in die andere fortgeführt werden s).

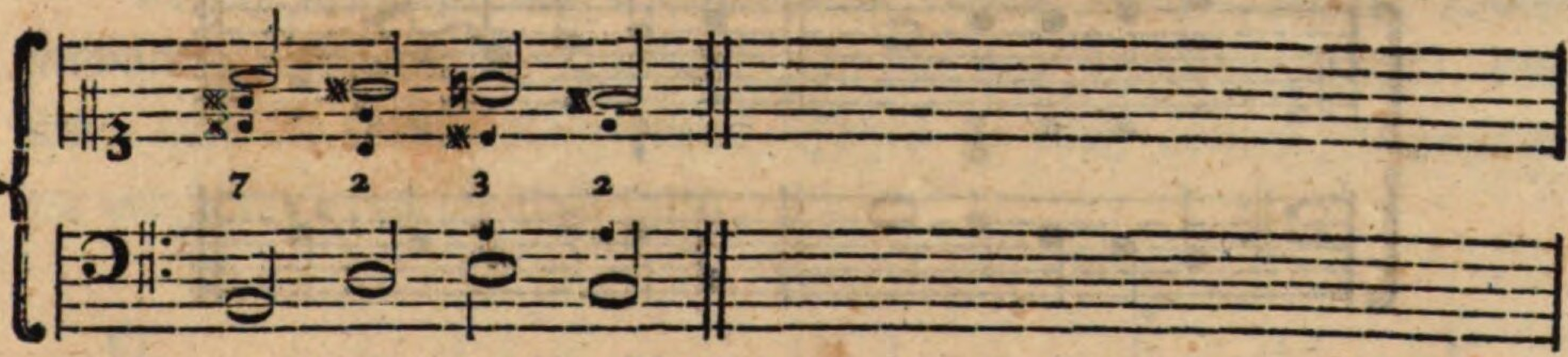




Dieſe

Dieſe viererley diſſonirende Hauptſätze können, und zwar vornehmlich in Recitativen, ſo wohl zierlich unter ſich diatoniſch abgewechſelt, als auch, auf chromatiſche Art, mit andern diſſonirenden Hauptſätzen verwander Tonarten geſchickt verwechſelt, und bis zu einer Ruhcadenz fortgeſetzt werden, z. E.

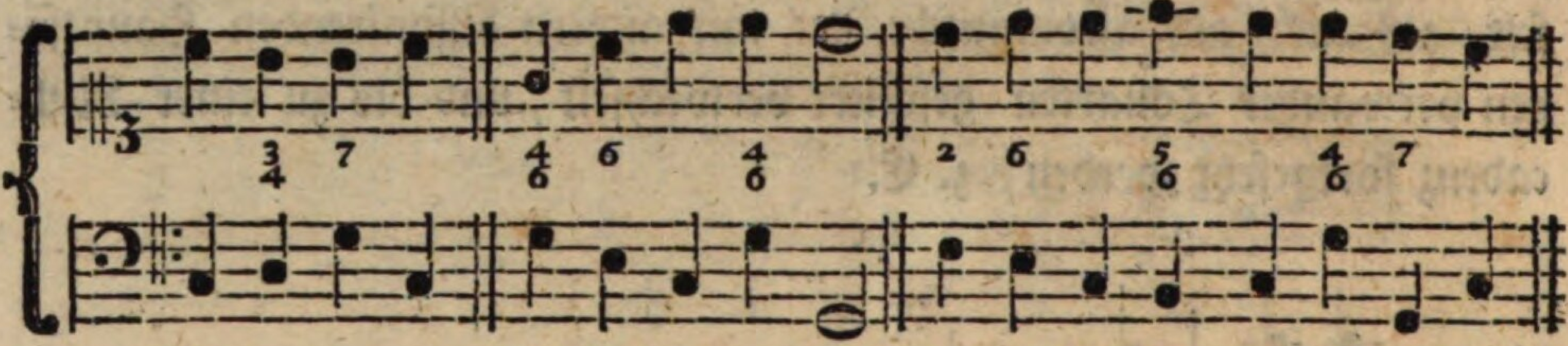




Auf die ſieben Hauptleiterſätze jeglicher Tonart kommt bey dem Moduliren das allermeiſte an. Die Nebenleiterſätze, die ein beſtändiges Abſehen auf die Hauptleiterſätze, und unter ſich ſelber eine ähnliche Beziehung auf einander haben, dienen zu einer weitern Ausführung der Modulation in den Tonarten.

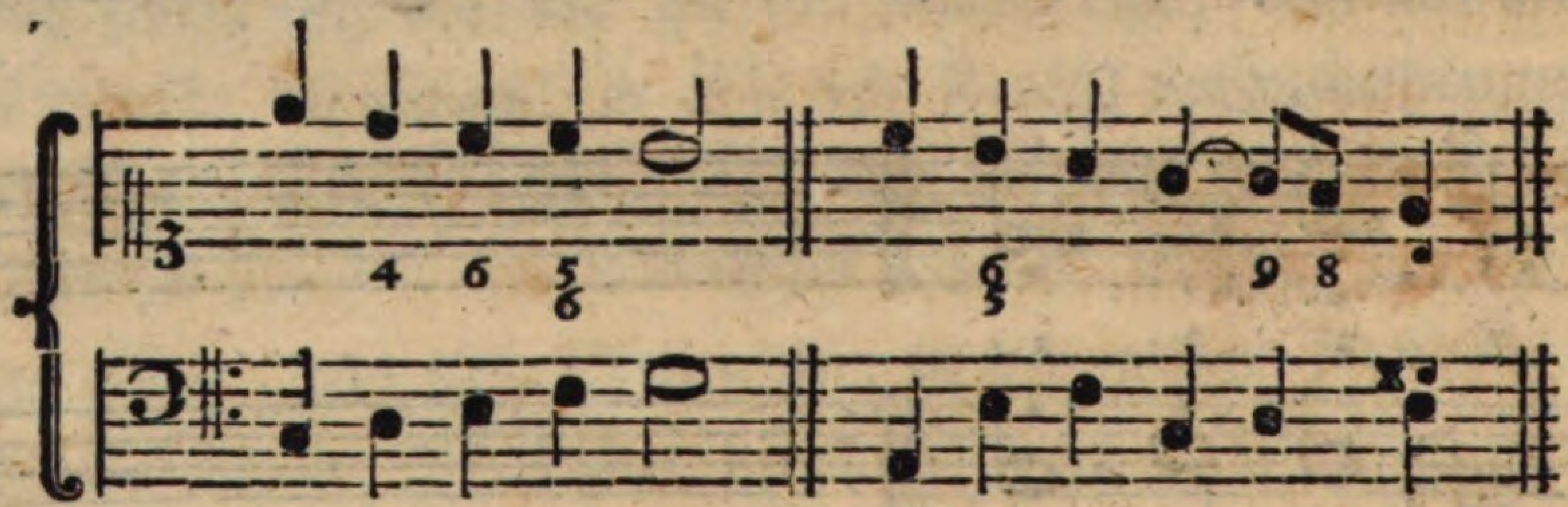
Wenn man die Stamleiterſätze in einer Tonart unter ſich allein abwechſelt, ſo heiß ich das die

Schreitung.



Wechſelt man aber Stam= und abſtammende Sätze auf= und unter einander ab, nennt man es die

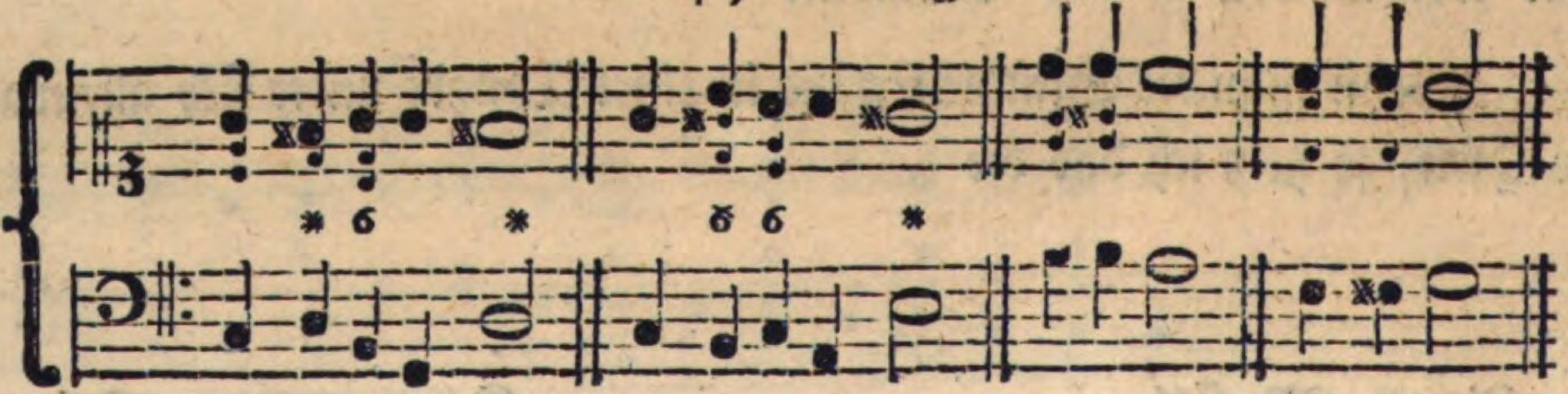
Fortſchreitung.



Beydes, die Schreitung und Fortſchreitung auf= und untereinander, macht die **diatoniſche Modulirart** aus.

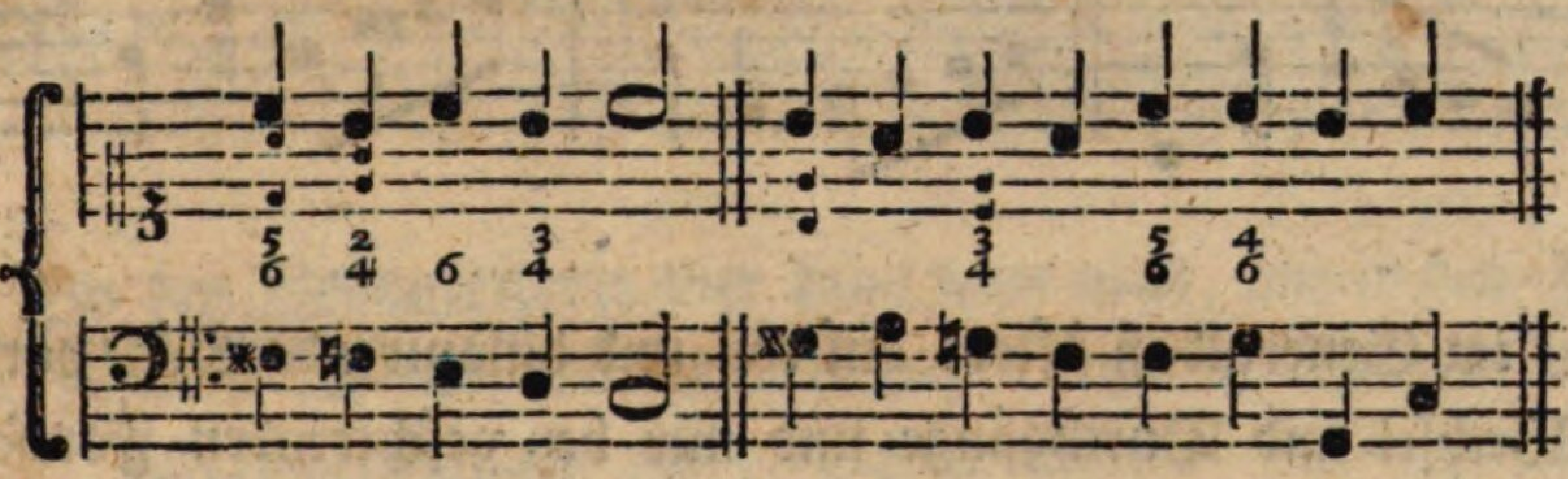
Die Abwechſelung ſtamverwander Sätze mit Seitenverwanden bekommt den Namen der

Ausſchreitung.



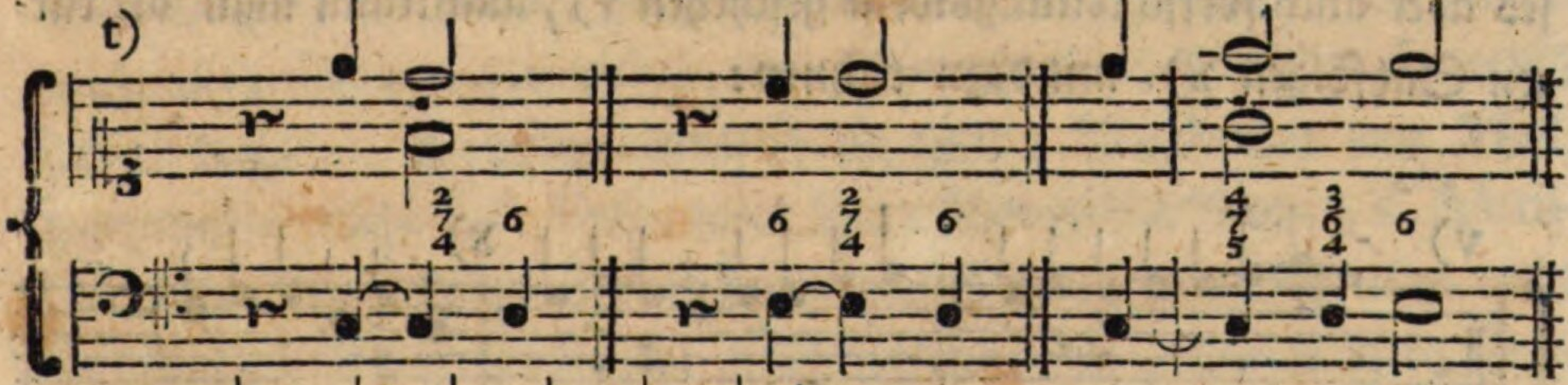
und umgekehrt, die Abwechſelung ſeitenverwander Sätze mit Stamm-verwanden, die

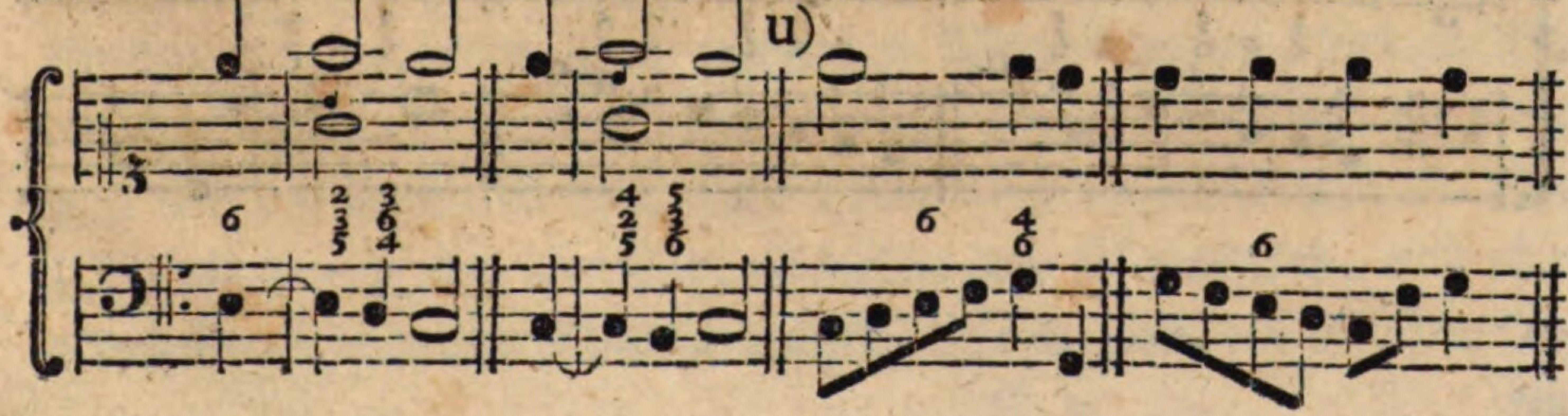
Zurückſchreitung.

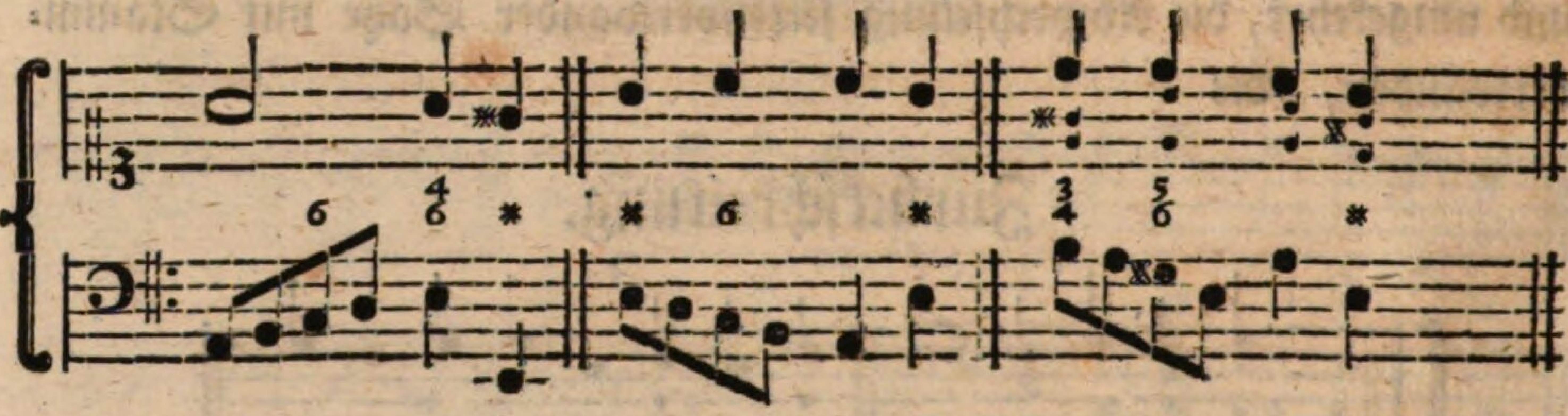


In der Ausſchreitung und Zurückſchreitung nach einander beſteht die chromatiſche Modulirart.

Wenn man zu der Grundſtimme eines Satzes andere Oberſtimmen vorausnimmt, ſo nennet man das den **Wechſelgang** t), und wenn man die Oberſtimmen eines Satzes zu einer andern Grundſtimme verzögert, den **Durchgang**, u).

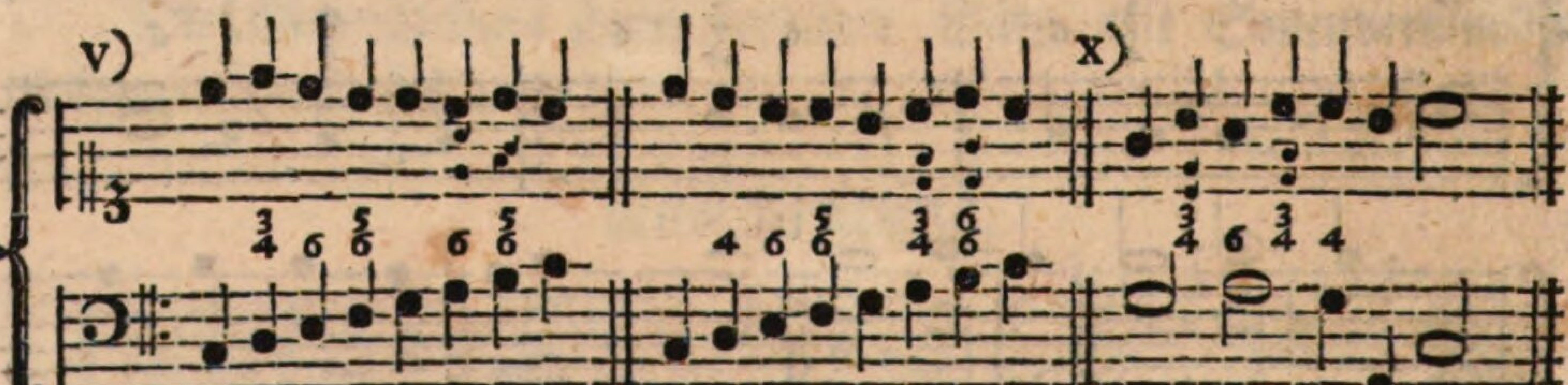


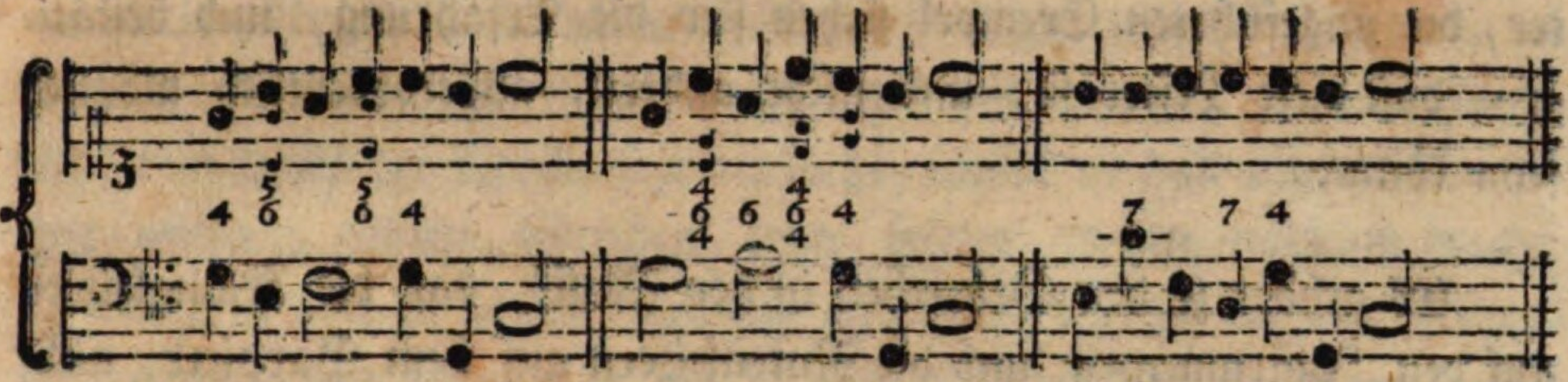




Die im Generalbaß öfters auf con- und diſſonirende Sätze vorkommende Wechſel- und Durchgänge ſind nur bey geſchwinden Fortſchreitungen, und auch meiſt nach Schritten auf- und abwärts, anzubringen. Es ſind derſelben ſehr vielerley Arten, daher ich, um das kurze zu beobachten, auch nur einige davon anführen können.

In den **Hauptleitern** kann man mit den ſieben Sätzen, wie wir es ſchon oben, nach der C dur- und A moll Tonart, in Exempeln vorgeſtellt haben, ſchreitungsweiſe gerade auf- und abſteigen; es kann dieſes aber auch fortſchreitungsweiſe geſchehen v), auch kann man die kurzen Satzfolgen x) mit dazu rechnen:



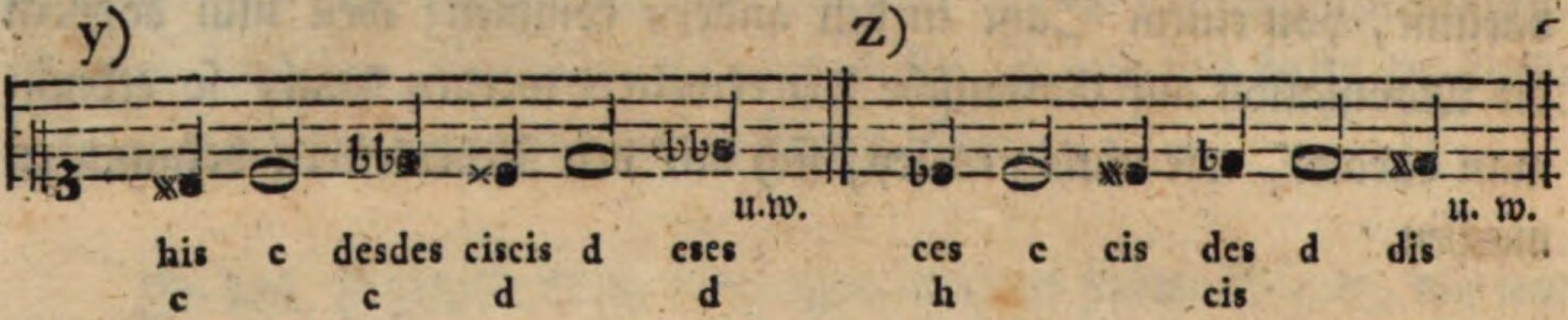


In den Nebenleitern aber kann man nicht, wie in den Hauptleitern, ſatzweiſe auf- und abſteigen, hingegen deſto veränderlicher ſprungſtufen- vorausnehmungs- und verzögerungsweiſe, vor- und rückwärts darinne, von einem Satze in den andern kommen; weil nun dadurch die Modulation auf diatoniſche Art erweitert werden kann, ſo erkennt man daraus, wie nöthig es ſey, ſich mit den Nebenleitern bekannt zu machen.

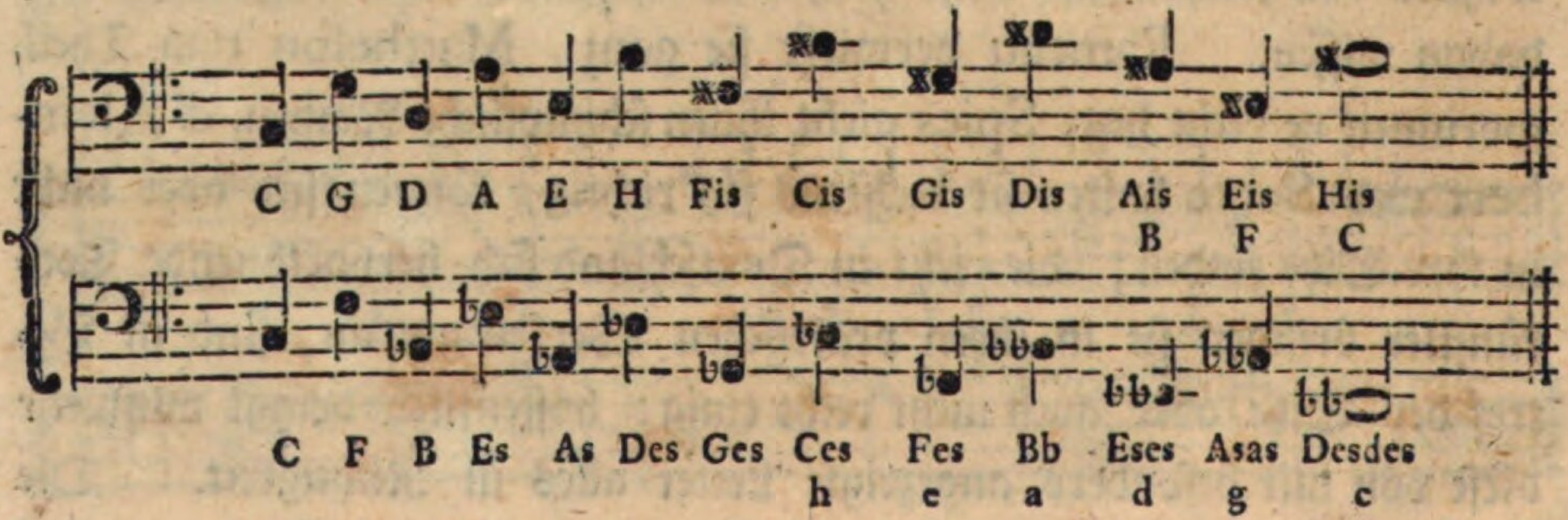
Die **außerordentliche** Leiter iſt, wie ich ſie in vorherigen vorgeſtellt, wohl noch was ziemlich unbekanntes. Sie beſteht aus lauter Diſſonanzen, und kommt bloß den weichen Tonarten zu. Die Alten wußten von ſolchen gar nichts, ihre Nachahmer wollen eben ſo wenig davon wiſſen. Rameau verwirft ſie ganz, Mattheſon zum Theil, worinnen er recht hat, Spies giebt ihnen ſchimpfliche Namen, d'Alembert und Serre halten ſie meiſtens für richtig, können ſich aber nicht in ihre Sitze finden; die jetzt in Deutſchland ſich hervorthuende Tonkünſtler bringen ſie in ihren praktiſchen Werken gut an, ſind in Betref der Sitze aber auch nicht recht einig; hoffentlich bringt nunmehr dieſe von mir beſonders angezeigte Leiter alles in Richtigkeit. Die Sätze darinne haben ihre Sitze nach eben den Klangſtufen, und ihre Namen nach eben den Notenſignaturen, wie in einer ordentlichen Leiter,

ter, die angeführten Exempel ſtehen für die Erfahrung, und beſtätigen, daß dieſe Leiter ſo, und nicht anders, außerordentlich möglich ſeyn könne.

Es gehört zu den Gebrechen in der Muſik, daß die Klangleitern auf den Inſtrumenten und die Notenleitern auf dem Pappiere nicht recht mit einander übereinkommen. Die Urſache iſt, weil einerley Klang auf den Notenleitern, dreyerley Stellen y), und gegentheils, dreyerley Klänge darauf, einerley Stelle haben können, z).



Wer noch deutlicher davon überzeugt ſeyn will, beliebe folgende Cirkelgänge anzuſehen:



ſo wird er, wenn er jeden Cirkelgang mit dem ordentlichen C angefangen, am Ende bey dem erſten mit einem his, und bey dem andern mit

einem

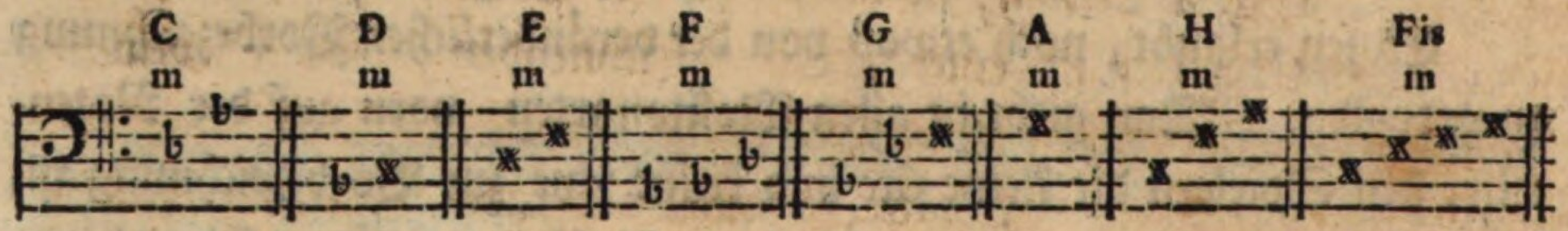
einem des des, d. i. in beyden Fällen mit einem unordentlichen e, ſowohl den Stellen, als Namen nach, herauskommen. So viel Nachtheil nun dieſes der Tonkunſt verurſacht, indem es das muſikaliſche ſetzen, zeichnen, zählen, ſchreiben, leſen, ſpielen, treffen, mühſam macht, ſo wenig iſt doch zu hoffen, daß ſich jemals die Grade auf den Notenleitern nach den Stufen in den Klangleitern werden einrichten laſſen. Das beſte iſt, daß in praktiſchen Ausgaben berühmter Meiſter dergleichen bunte Notenzeichnungen nicht alle Tage zum Vorſcheine kommen.

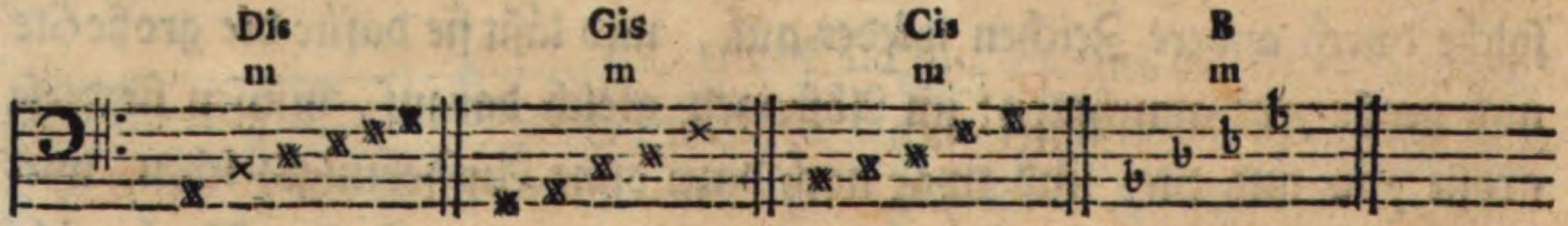
Es würde allemal tadelnswürdig ſeyn, wenn man unter andern ein leichtes C dur, das weder ✱e noch be hat, durch ein His, oder gar Des des dur, und ein A moll, durch ein Gis gis moll, ſchwer machen, und die Spieler damit vexiren wollte.

Es ſey erlaubt, noch etwas von der veränderlichen Vorbezeichnung zu gedenken. Man giebt in allen Molltonarten vorn auf der Notenleiter den Spielern die kleine 6te und kleine 7me zur Vorbezeichnung an, und gleichwohl hebt man darnach, beym Aufſteigen in der Klangleiter, ſolche durch andere Zeichen wieder auf, und läßt ſie dafür die große 6te und große 7me annehmen; im Abſteigen, gleich darauf, müſſen ſie dieſe große 7me und 6te, und zwar noch dazu ohne Aufhebungszeichen, wieder verlaſſen, und denn ſind ſie erſt genöthiget, nach der Vorbezeichnung, ſich an die kleine 7me und 6te zu halten; ich dächte, es könne niemand zweifeln, daß dieſe ſonderbare Grundſtimmen-Veränderung die heutige Richtigkeit der gebräuchlichen Tonbezeichnung ſehr ungewiß und verdächtig machen müſſe.

Man

Man pflegt noch itzo zweyerley Tonarten, ſowohl einer verſchiedenen harten, als einer andern weichen, eine und eben dieſelbe Vorbezeichnung zu geben: G dur, ſey z. B. die harte, und E moll, die weiche Tonart, ſo wird ×f die eingeführte Vorbezeichnung von beyden ſeyn; nun iſt ×f in G dur der Charakter, oder die große 7me, und in E moll iſt es die große 2de, wie ſoll es nun richtig ſeyn, daß man eine 2de zur Vorbezeichnung einer ganzen Tonart machen könne? nein, nein, zweyerley Tonarten können nicht einerley Vorbezeichnung haben. In eine jede weiche Tonart gehört die kleine 6te, und große 7me, ſie muß in ſolchen eben ſowohl auf- und abſteigen, als wie die harte in der großen 6te und 7me, mithin muß eine jedwede ihre eigene, von allen den übrigen weichen Tonarten unterſchiedene Vorbezeichnung haben, wie man es in folgendem Aufſatze, ſo eingerichtet, ſehen kann:





Daß einer jeden weichen Tonart der Charakter, oder die große Septime, als A moll ×g, E moll ×d, D moll ×c, G moll ×f etc. eben ſo weſentlich zukommt, wie der harten Tonart, das bleibt bey alle dem, wenn man ſie gleich vorne auf den Linienleitern nicht, wie es doch ſeyn ſollte, vorgezeichnet findet, eine feſt theoretiſche Wahrheit; wie

Alle Molltonarten weichen, vorausnehmungsweiſe, nach ihrem herrſchenden Accord, wieder in eine moll Tonart, und das geſchieht allemal mit Ueberſpringung der ihr nächſtverwanden Durtonart, als hier von A moll, über G dur, in E moll.

Da dieſe Ausweichungsart ſchon was fremdes an ſich hat, ſo habe ich dem chromatiſchen A moll Exempel in b) gleichwohl ein paar noch fremdere Arten aus der diatoniſchen a moll Leiter bey c), wo zwey Tone überſprungen werden, beyfügen wollen.

Man kann, wenn man ſichs erinnert, auf dreyerley conſonirende, und viererley diſſonirende Art, von einem Leiterſatz in einen andern gehen, und ſolchemnach was harmoniſch Zuſammenhängendes hören laſſen, wenn man, nach dieſer Vorſchrift es zu unternehmen, ſich gefallen läßt:

machet euch in Gedanken

1.) eine Leiter aus, in welche ihr von einem Satz in einen andern gehn wollet.

2.) wählet auch unter ihren ſieben Klängen einen, nach beliebiger Stufenzahl,

ſo beſtimmt auch dieſe

3.) den Satz nach der Signaturzahl;

und ihr ſeyd in der ausgedachten Leiter.

Wenn man unten vorgeſtelltes Exempel mit Bedacht durchgeht, wird man wahrnehmen, daß in allen Abſätzen der zwey obern Linienreihen, ſich lauter diatoniſche Sätze aus den Tonleitern der Alten befinden, in den zwey untern aber, ſich mit ihnen chromatiſche Sätze, aus den Tonarten der Neuern, vereinigen.

Was iſt nun gewiſſer, als hier die Modulirart der Alten, mit der Modulirart der Neuen, vermiſcht zu ſehen: Matheſon und Heinichen, haben alſo nicht wohlgethan, daß ſie die Tonleitern der Alten begraben, und zur ewigen Ruhe verwieſen zu haben, in ihren Schriften vorgegeben, woran die Meynung, daß zu einer Tonart nur eine Leiter gehöre, Urſache war.

Sonſt iſt es freylich ſo, daß man ein oft einförmig auf einander gedehntes Diatoniſiren, eben ſo leicht überdrüßig wird, als ein beſtändig kühn untereinander gewirrtes chromatiſiren.

Außerdem kommt uns in nachſtehendem Exempel, noch dieſes merkwürdig zu Geſichte, daß die diatoniſchen und chromatiſchen Sätze, ſonſt in allen genau mit einander übereinkommen, ſie behalten beynahe einerley Ober- und Unterſtimmen, ſitzen auf einerley Klangſtufen, haben einerley Signaturen, und auch einerley Folgen auf einander. Zum Beweiß deſſen, iſt gleich aus dem erſten Abſatze in beyden zuſammengenommen Linienreihen klar, daß das heutige ſogenannte C dur, auch mit C moll, wegen des gemeinſchaftlich führenden Toncharakters h, verwand ſey. In dem andern Abſatze, iſt man von dem

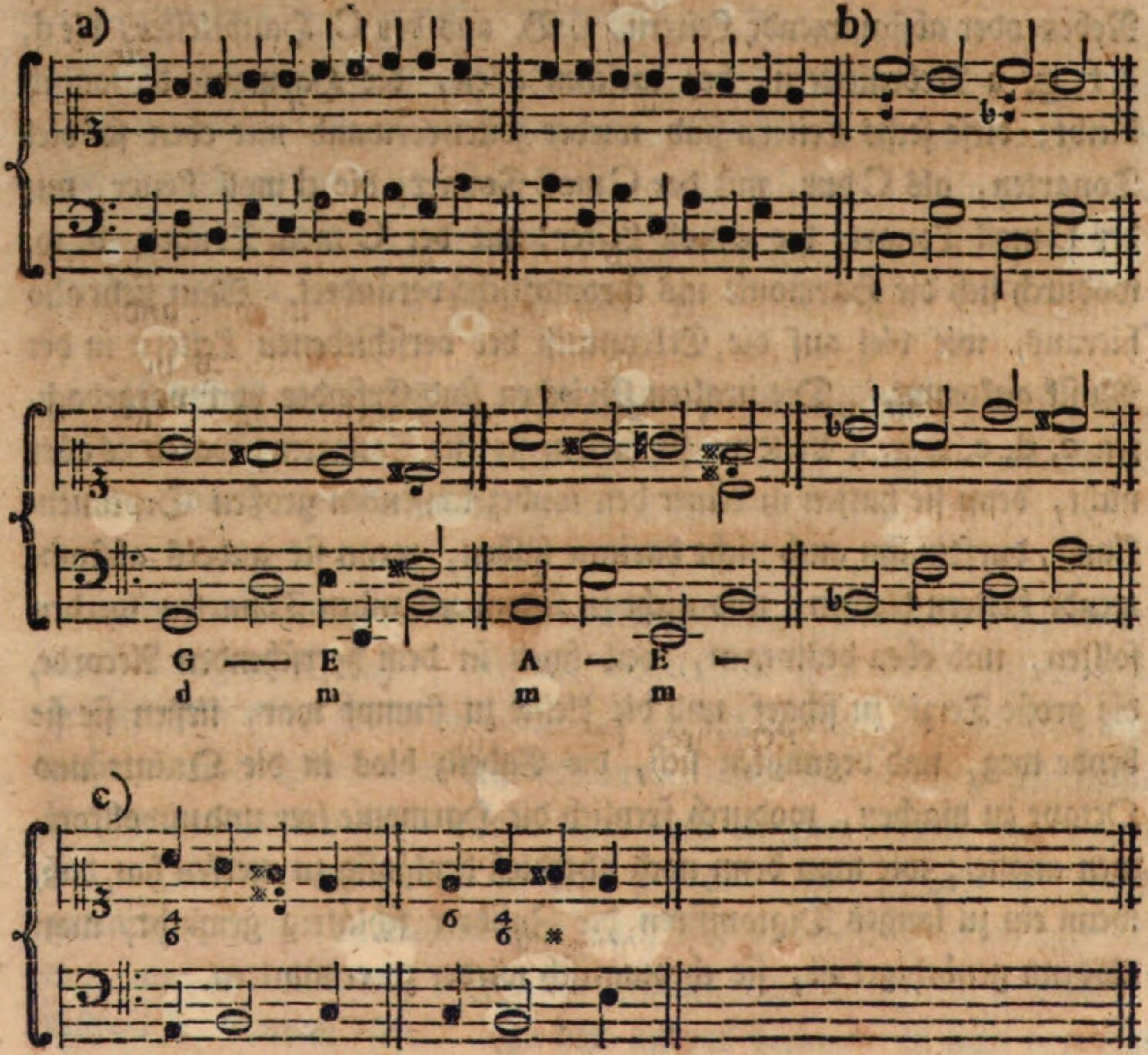
Prim-

ſie denn alle praktiſchen Werke in- und ausländiſcher Tonkünſtler, die jemals herausgekommen ſind, beſtätigen.

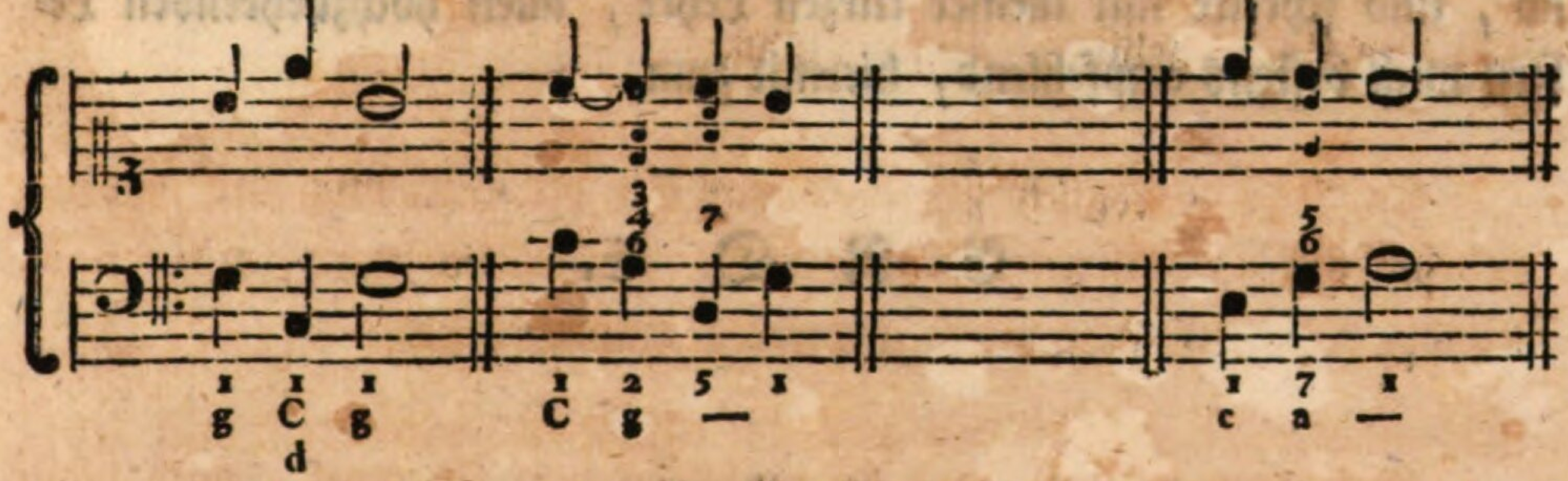
Aus der Verſetzung der ſieben Klänge, in der Haupt- oder Stammleiter einer jeden Tonart, entſtehen wiederholtermaſen, fünf ähnliche Neben- oder abſtammende Leitern, z. B. aus der C Hauptleiter, die d, e, f, g, a Nebenleitern, bey welchen allen, die Harmonie diatoniſch bleibt; dieſe ſechs Leitern ſind wieder ſeitenverwand mit eben ſo viel Tonarten, als C dur, mit der C moll Tonart, die d moll Leiter, mit der D moll Tonart, die e moll Leiter, mit der C moll Tonart, u. w. wodurch ſich die Harmonie ins chromatiſche verändert. Man ſieht alſo hieraus, wie viel auf die Erkenntniß der verſchiedenen Leitern in der Muſik ankommt. Die uralten Griechen ſind Erfinder von vorgedachten c, d, e, f, g, a Leitern, ſie hielten ſie für Tonarten, waren es aber nicht, denn ſie hatten in keiner den tonbezeichnenden großen Septimenklang, durften ihn auch nicht darinne haben, wenn ſie anders abſtammende Leitern bleiben, und nicht zu ſeitenverwanden Tonarten werden ſollten, und eben deswegen, weil ihnen in dem herrſchenden Accorde, die große Terzie zu ſcharf, und die kleine zu ſtumpf war, ließen ſie ſie beyde weg, und begnügten ſich, die Cadenz blos in die Quinte und Octave zu machen, wodurch freylich die Harmonie leer und unvollkommen ausfiel; wie man denn noch überdieß beyläufig zu merken hat, daß, wenn ein zu langes Diatoniſiren die Zuhörer ſchläfrig gemacht, man alsdenn genöthiget iſt, ſie chromatiſch wieder zu ermuntern.

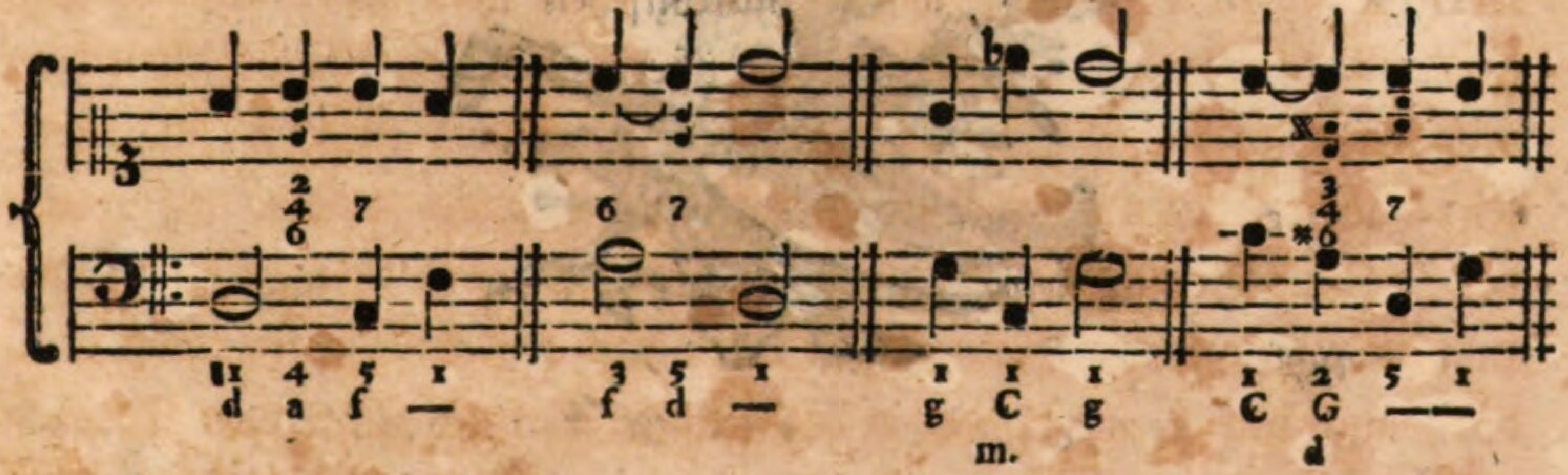
Die Cirkelgänge von einem Primſatze zum andern, Quartenweiſe aufwärts, und umgekehrt, Quintenweiſe abwärts, hängen alle wohl

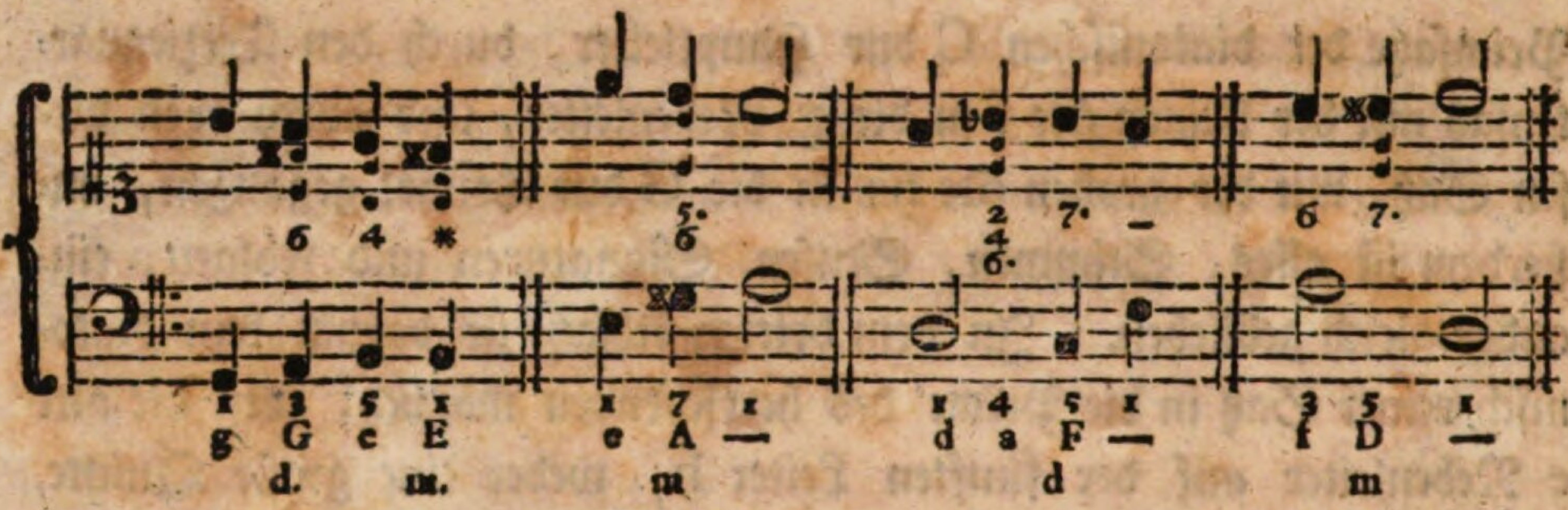
auf einander zuſammen, und kommen der Diatonik ſowohl, als auch der Chromatik zu a); hingegen hängen unter den Primſätzen, die Quintenweiſe aufwärts gehen, nur zwey und zwey, als nächſtverwande, zuſammen, und ſind mehr der chromatiſchen Modulirart eigen b).



Primſatze der diatoniſchen C dur Hauptleiter, durch den Terziequartenſatz mit der kleinen 6te f in die g Nebenleiter, und durch eben dieſen Satz, mit der großen 6te fis in die G dur Tonart gegangen, außerdem iſt alles, Stimmen, Stufen, Signaturen und Folgen, einander gleich geblieben. In dem dritten Abſatze iſt darum kein diatoniſch reiner Satz in die Prime des herrſchenden möglich, weil die alte e Nebenleiter auf der fünften Leiter h, weder eine große Quinte, noch eine große Terzie aufzuweiſen hat; mithin kann man darinne nicht anders, als chromatiſch clauſuliren. Muſikforſcher belieben die übrigen drey Abſätze vor ſich durchzugehen:







Nun wáre freylich eines und das andere beyzubringen noch übrig; allein ich würde, zumal da die Muſik unauslehrlich und unauslernlich bleibt, zu weitláuftig werden müſſen; ich breche daher ab, und ſchreite mit meiner kurzen Lehre, allen hochzuehrenden Leſern mich beſtens empfehlend, hiermit zum

E N D E.

Schul

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lingke, Georg F.

George Friedrich Lingkens Kurze Musiklehre in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt, und mit praktischen Beyspielen erläutert werden

Leipzig 1779

4 Mus.th. 890
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527392-7
VD18 14673878-001